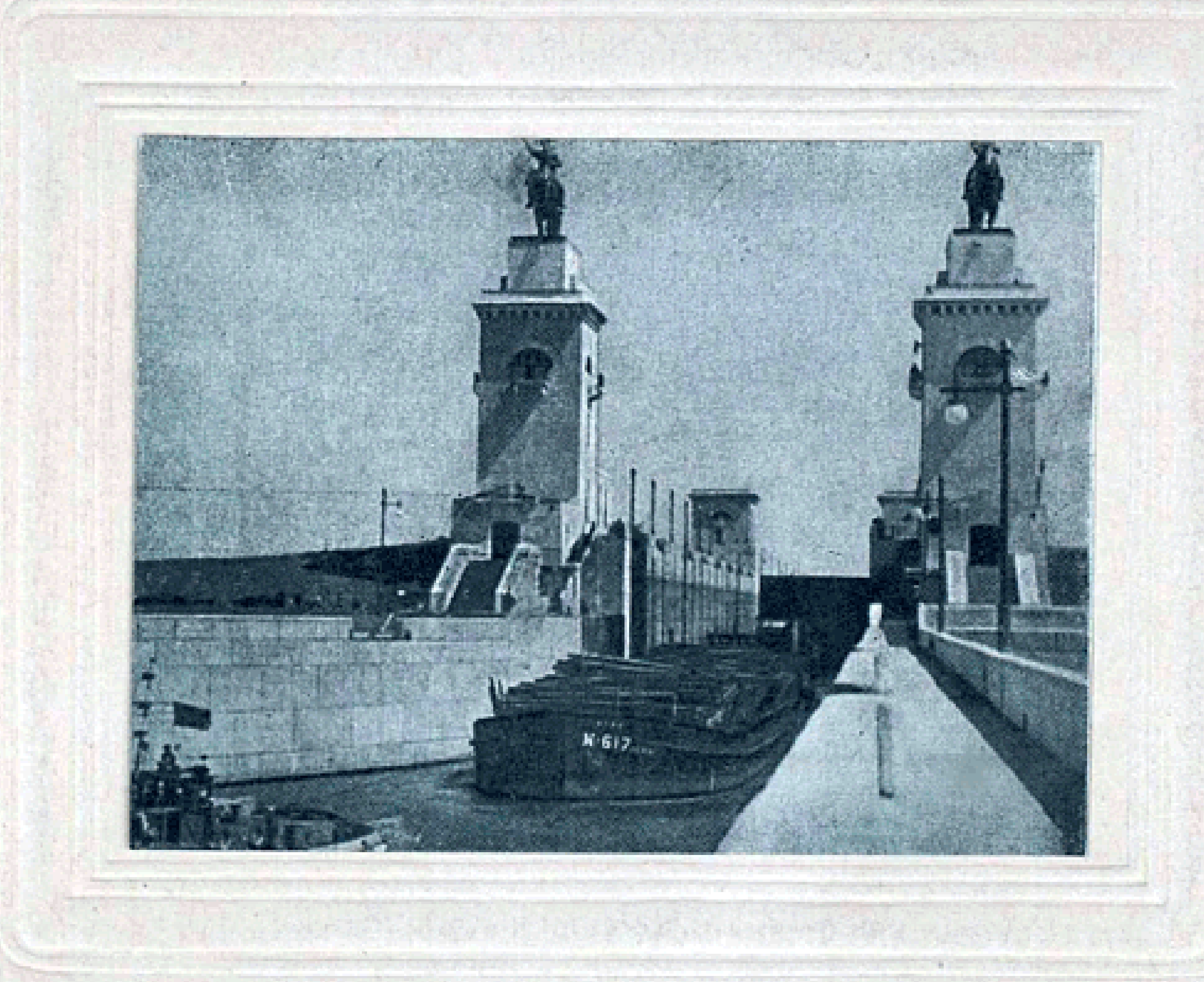
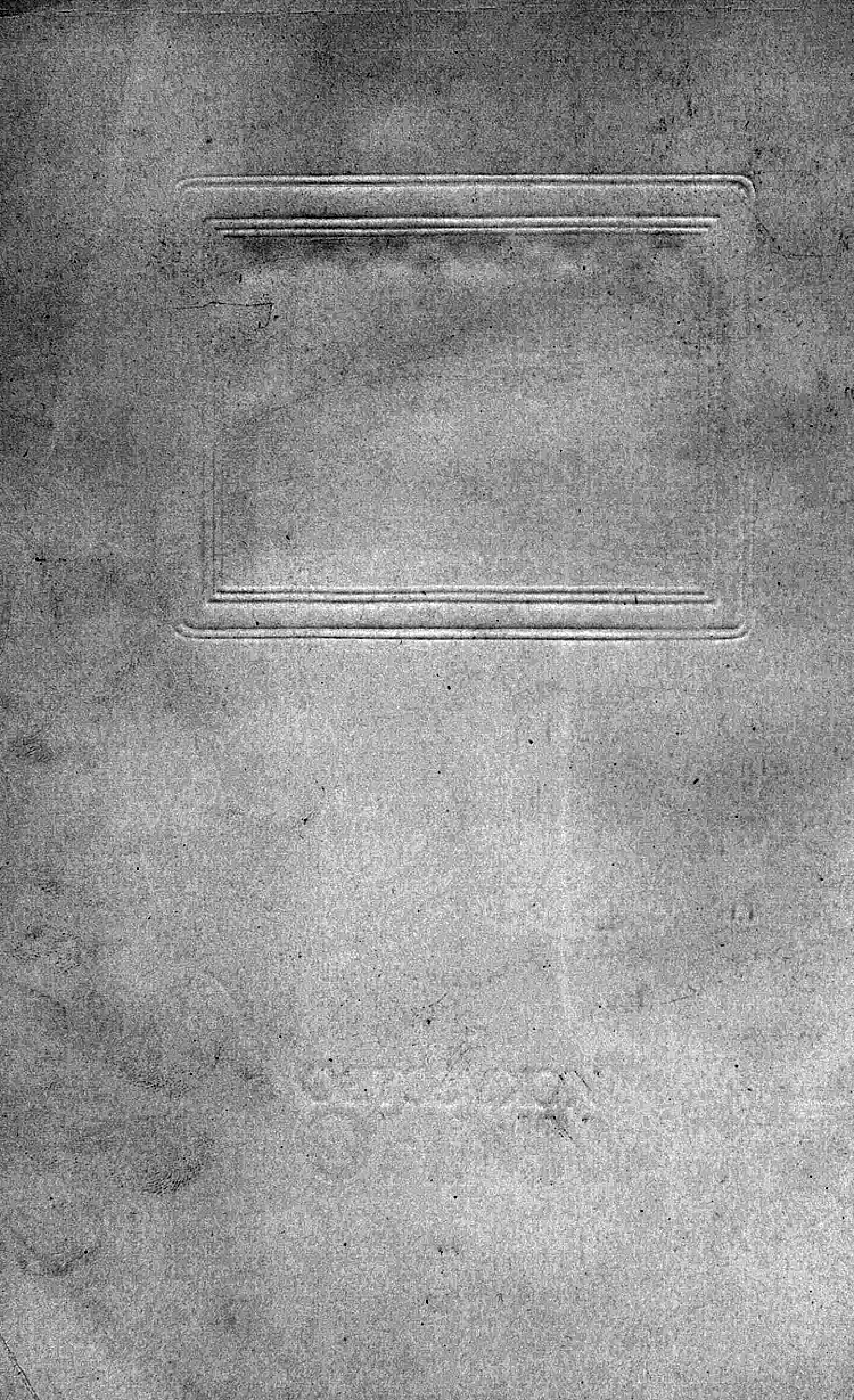


ИСКУССТВО КИНО

11

1952



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 11
НОЯБРЬ
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

На обложке — кадр из документального фильма «Волго-Дон».

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва, 1952

ТОРЖЕСТВО ВЕЛИКИХ ИДЕЙ ЛЕНИНА—СТАЛИНА

День 7 ноября 1917 года вошел в историю человечества, как ее величайшая дата — начало торжества коммунизма.

В этот незабываемый день героическая партия коммунистов, выпестованная и направляемая величайшими стратегами социалистической революции Лениным и Сталиным, одержала всемирно историческую победу. День этот ознаменовался созданием первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции определила коренной поворот в развитии всего современного человечества — от старого, капиталистического к новому, социалистическому миру.

В исторической речи на XIX съезде Коммунистической партии Советского Союза товарищ Сталин говорил:

«После взятия власти нашей партией в 1917 году и после того, как партия предприняла реальные меры по ликвидации капиталистического и помещичьего гнета, представители братских партий, восхищаясь отвагой и успехами нашей партии, присвоили ей звание «Ударной бригады» мирового революционного и рабочего движения. Этим они выражали надежду, что успехи «Ударной бригады» облегчат положение народам, томящимся под гнетом капитализма.

Я думаю, что наша партия оправдала эти надежды, особенно в период второй мировой войны, когда Советский Союз, разгромив немецкую и японскую фашистскую тиранию, избавил народы Европы и Азии от угрозы фашистского рабства».

О международном характере Октябрьской революции, ее гигантском воздействии на весь ход исторического развития наглядно свидетельствуют грандиозный размах и славные победы растущего революционного и рабочего движения, свидетельствует образование единого и могучего социалистического лагеря.

Тридцать пять лет партия Ленина—Сталина организует и направляет великую созидательную деятельность Советского государства, прокладывает неизведанный еще в истории путь построения коммунизма. Успехи и победы первой «Ударной бригады» мирового революционного и рабочего движения дают силы новым «Ударным бригадам» в лице стран народной демократии, идущих по пути к социализму, оказывают вдохновляющее влияние на борьбу трудящихся всех стран против врагов человечества — поджигателей новой войны, вдохновляемых империалистами США.

Величайшее доверие, чувство глубокой благодарности партии Ленина—Сталина услышали мы в волнующих приветствиях братских коммунистических и рабочих партий зарубежных стран на XIX съезде Коммунистической партии Советского Союза.

Трудящиеся всех стран восторженно приветствуют новые выдающиеся успехи народов Советского Союза в мирном коммунистическом строительстве.

Славен путь, пройденный нашей страной под знаменем Ленина, под водительством Сталина! Величествен подвиг народов Советского Союза, совершивших за три с половиной десятилетия то, о чем веками мечтали лучшие умы человечества!

Ярким светом великих ленинско-сталинских идей был озарен путь социалистического строительства, путь превращения нашей Родины из отсталой в экономическом отношении в могучую индустриальную социалистическую державу.

Руководствуясь учением Ленина и Сталина о возможности победы социализма в нашей стране, Коммунистическая партия осуществила программу социалистической индустриализации и коллективизации сельского хозяйства, обеспечила в годы предвоенных сталинских пятилеток укрепление экономического могущества Советского государства, дала ему силы не только с честью выдержать тяжелые испытания Великой Отечественной войны, но и спасти мир от угрозы фашистского рабства.

Вот почему в тридцать пятую годовщину Великого Октября советские люди единодушно провозглашают здравицу в честь Коммунистической партии:

— Слава партии Ленина—Сталина, воплощающей в себе, в своих великих делах ум, честь и совесть нашей эпохи!

Тридцать пятая годовщина Великой Октябрьской социалистической революции празднуется народами нашей страны в обстановке нового политического и трудового подъема, вызванного историческими решениями XIX съезда Коммунистической партии Советокого Союза.

XIX съезд партии, который войдет в историю, как важнейшая веха на великом пути строительства коммунизма в СССР, вновь продемонстрировал перед всем миром могущество нашего государства, его неиссякаемые силы, его неуклонную, последовательную миролюбивую политику.

Решения съезда строителей коммунизма являются конкретным воплощением победоносной теории марксизма-ленинизма, обогатившейся накануне съезда новым гениальным произведением И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР». Гениальный труд товарища Сталина вооружил партию и советский народ могучим идейным оружием в борьбе за коммунизм, указал пути постепенного перехода от социализма к коммунизму, раскрыл движущие силы всемирно исторических побед, одержанных советским народом.

Исходя из требований основного экономического закона социализма — обеспечения максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники — закона, открытого и научно обоснованного товарищем Сталиным, партия и правительство направляют развитие экономики нашей страны по пути неуклонного подъема всех отраслей хозяйства, обеспечивают непрерывный рост народного благосостояния. Яркое свидетельство тому — директивы XIX съезда партии по пятому пятилетнему плану развития СССР на 1951—1955 годы.

В отчетном докладе Центрального Комитета XIX съезду партии тов. Г. М. Маленков дал яркую картину огромных успехов нашей страны в хозяйственном и культурном строительстве, в дальнейшем укреплении могущества социалистического государства.

Современное положение характеризуется наличием двух противоположных линий развития.

Первая — это линия непрерывного подъема мирной экономики в Советском Союзе и странах народной демократии, развивающейся в интересах обеспечения максимального удовлетворения материальных и культурных потребностей общества.

Вторая линия — это линия развития экономики капитализма, производительные силы которого топчутся на месте, экономики, бьющейся в тисках все более углубляющегося общего кризиса капитализма и постоянно повторяющихся экономических кризисов, это линия милитаризации экономики и однобокого развития отраслей производства, работающих на войну, линия конкурентной борьбы между странами, порабощения одних стран другими.

Преимущества социалистического строя ярко проявляются в успешном осуществлении грандиозных народнохозяйственных планов, в строительстве электростанций и каналов, в претворении в жизнь Сталинского плана преобразования природы, во всенародном размахе социалистического соревнования. Великие сталинские стройки коммунизма означают новый этап в развитии производительных сил социалистического общества, являются ярчайшим свидетельством роста советской науки и техники, роста новых людей — поистине хозяев и творцов новой жизни.

Пятый пятилетний план Советского Союза, предусматривающий новый мощный подъем народного хозяйства и дальнейшее развитие производительных сил страны, является крупным шагом вперед по пути развития от социализма к коммунизму.

В докладе тов. Г. М. Маленкова о работе Центрального Комитета партии подчеркивается, что неуклонный рост могущества Советской Родины является результатом правильной политики Коммунистической партии и ее организаторской работы по проведению этой политики в жизнь.

И всем, что нами сделано и достигнуто за эти тридцать пять лет, всем, чем мы сильны и обильны, — всем этим мы обязаны Коммунистической партии, ведущей и руководящей силе советского общества, ее мудрой политике, ее глубоко жизненным, великим революционным идеям.

Главные задачи Коммунистической партии Советского Союза состоят ныне в том, чтобы построить коммунистическое общество путем постепенного перехода от социализма к коммунизму, непрерывно повышать материальный и культурный уровень общества, воспитывать членов общества в духе интернационализма и установления братских связей с трудящимися всех стран, всемерно укреплять активную оборону советской Родины от агрессивных действий ее врагов.

Партия Ленина — Сталина борется за развитие не только материальной, но и духовной жизни, обеспечивает новый подъем культуры, создает все условия для полного расцвета науки, литературы, искусства.

Рост советской литературы и искусства замечательно свидетельствует о том, как всесторонне и многогранно руководство партией различными участками жизни нашей страны. На советских писателей и деятелей всех видов искусств партией возложены огромные обязанности: помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитывать новое поколение бодрым и жизнерадостным, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия.

Наша партия вела и ведет неустанную борьбу против тенденций безыдейности, аполитичности, искусства для искусства, беспощадно

разоблачала и разоблачает проявления буржуазного национализма, космополитизма.

Наша партия заботливо и зорко следит за процессами, происходящими в литературе и искусстве, помогает раскрывать грубейшие ошибки отдельных писателей и художников, забывающих интересы народа, государства и отходящих от принципов социалистического реализма.

«Партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства» — указывал ЦК партии, требуя от литературы и искусства активного вторжения во все стороны жизни советского народа.

В нашей стране создано искусство, вдохновляемое идеями научного социализма, связанное с повседневной героической борьбой народа за коммунизм, искусство правдивое, честное, ясное и смелое.

Советская литература и искусство стали подлинно общенародным делом!

Мы гордимся успехами советской литературы и искусства.

Мы гордимся успехами самого важного и самого массового из искусств — кино. Мастерами кино созданы выдающиеся произведения, посвященные важнейшим этапам и событиям истории Советского государства, отражающие разные стороны нашей действительности, созданы яркие и глубокие образы советских людей — рабочих, крестьян, представителей интеллигенции, принимающих активное участие в борьбе за мир, за построение коммунистического общества.

Показать, запечатлеть в художественных образах все величие нашего движения к коммунизму — вот та величественная задача, которая была поставлена перед советским искусством историей, питала его неувядаемой животворной силой.

В высоком и благородном стремлении достойно воплотить образы великих кормчих нашей эпохи росло, зрело, двигалось вперед советское киноискусство, завоевывая крупнейшие творческие победы.

Именно образы Ленина и Сталина, образы величайшей мудрости и силы народной, требовали от художника глубокой и подлинной правды, высокой идейности, художественной силы, требовали искусства, близкого и понятного народу.

И неслучайно наивысшим достижением и одной из величайших заслуг самого важного и самого массового из искусств было признано народом создание образов Ленина и Сталина в фильмах «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Незабываемый 1919 год», «Клятва», «Падение Берлина».

Вот один из самых волнующих эпизодов фильма «Ленин в Октябре»: в зале Смольного, среди рабочих, крестьян, солдат, матросов, тепло приветствуемый ими, Ленин говорит о победе революционного народа: «Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!»

Бессмертный образ Владимира Ильича — основателя большевистской партии и Советского государства, вождя и учителя трудящихся всего мира — встает перед нами в одном из лучших документальных фильмов «Владимир Ильич Ленин».

Мы увидели в этом фильме близкий и родной, простой и мудрый ленинский образ таким, каким носит его в своем сердце каждый советский человек.

В произведениях киноискусства нашли отражение важнейшие этапы и события тридцатипятилетней истории нашего государства.

С первых дней своего существования советское искусство было посвящено образу нового человека. В событиях первых лет революции, в начальном процессе создания вооруженных сил молодого социалисти-

ческого государства наши художники увидели подлинную человеческую красоту, силу, героику, превосходящие все то, что было известно искусству прошлого.

В лучших своих произведениях киноискусство стремится воссоздать образы народных полководцев, военных комиссаров, организаторов и руководителей первой в мире армии социалистического государства.

В фильмах «Чапаев», «Щорс», «Мы из Кронштадта» мы увидели, как партия организовала оборону страны, мобилизовав весь свой огромный организаторский, пропагандистский и агитационный опыт на дело защиты Родины от внешних и внутренних врагов.

Уже в первых историко-революционных фильмах вырастал перед нами, правда, еще только в общих чертах, образ товарища Сталина как величайшего полководца, творца новой стратегии и тактики, как вдохновителя и организатора наших побед.

Созидательный пафос сталинских пятилеток, в процессе осуществления которых был создан несокрушимый технико-экономический фундамент социализма, убедительно воспроизвел фильм «Клятва».

Художественная сила фильма «Клятва», где речь идет о претворении в жизнь исторической клятвы, данной товарищем Сталиным на II Всесоюзном Съезде Советов, заключается в том, что авторы фильма показали нашу победу в годы Великой Отечественной войны как итог великих работ по укреплению политической, экономической и военной мощи нашей страны, проведенных советским народом под руководством партии Ленина—Сталина. Фильм показал, что без Великой Октябрьской социалистической революции, без проведения в жизнь гениального ленинско-сталинского плана индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства, без победы социализма советский народ не смог бы победоносно завершить Великую Отечественную войну.

В заключительном эпизоде фильма, когда товарищ Сталин благодарит простую русскую рабочую женщину, женщину-мать, от имени Родины, она отвечает ему:

— Как мы думали, Иосиф Виссарионович, по-нашему и вышло! Выстояли! Клятву свою сдержали!

— Да, сдержали, — говорит Сталин. — И все потому, что вы, а вместе с вами миллионы советских матерей вырастили отличных сынов. Кровь, пролитая нашим народом, даст великую жатву. Человечество никогда не сможет забыть того, что наш народ сделал для его освобождения. Под священным знаменем великого Ленина мы полностью выполнили все, что он нам завещал!

В произведениях киноискусства, посвященных Великой Отечественной войне, — «Великий перелом», «Третий удар», «Сталинградская битва», «Падение Берлина» — в художественных образах солдат, офицеров, генералов вырисовываются черты великого образа армии-освободительницы.

Киноискусство стремится воплотить могучий образ товарища Сталина во всем его величии и простоте — образ человека, который раньше всех, в самое тяжелое время войны пытливым взором, на основе глубочайшего проникновения в ход и перспективы войны увидел нашу победу.

В выдающемся произведении советского киноискусства «Падение Берлина» перед нами встали в грандиозном единоборстве не только два стратегических плана, но два противостоящих друг другу мира, две идеологии: фашистская идеология звериного национализма и расовой ненависти — с одной стороны, и советская идеология равноправия всех рас и наций, идеология дружбы народов — с другой.

Мы видим, как в ходе смертельной схватки, длившейся 1417 дней, терпит крах авантюристическая доктрина фашизма и его звериная

идеология, видим и ощущаем торжество Советской Армии, армии величайшей моральной силы современной истории, торжество великих идей мира между народами.

Ко всему трудовому человечеству обращены слова товарища Сталина, заключающие этот фильм:

— Дорогой ценой приобретена эта победа. Не забывайте принесенных вами жертв. Отныне история открывает перед народами, любящими свободу, широкий путь. Каждый народ должен бороться за мир во всем мире. За счастье простых людей всех стран, всех народов! И только тогда можно будет сказать, что наши жертвы не пропали даром и каждый из нас сможет твердо смотреть в свое будущее... Будем же беречь мир во имя будущего. Мира и счастья всем вам, друзья мои!

Огромной, безграничной верой в силы и могущество своего народа проникнут в этом фильме образ товарища Сталина. Проникновенно передав в образе вождя эту беззаветную веру в свой народ, авторы фильма, раскрыли тем самым силу и могущество нашего народа, его безмерную любовь к своей Родине, к партии Ленина—Сталина. Фильм ярко и правдиво отвечал на вопрос, почему мы победили в этой жесточайшей из войн, как выстояли, не дрогнув ни на минуту, не сомневаясь в правоте своего дела, в своей победе.

О подвигах и победах нашего народа, о жизни свободных советских людей, озаренной светочем Ленина, гением Сталина, о тесном слиянии народа со своими вождями ярко повествуют многие произведения советского киноискусства.

Советские фильмы на международную тему — «Мы за мир», «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Секретная миссия», «Заговор обреченных» и другие — убедительно говорят простым людям всех стран о том, что дело мира в их руках, что только от них зависит, быть или не быть на земле миру.

В послевоенные годы наша кинематография в фильмах, различных по жанру, показала, с какой целеустремленностью и страстью, с каким благородным вдохновением решает советский человек задачи мирного труда.

Как эпическую кинолетопись величественных трудовых подвигов советского народа воспринимаем мы кадры документального фильма о строительстве и открытии Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина. О новом, преобразованном облике нашей страны, о прекрасных мирных завоеваниях советского народа, в которых реально ощущается наше будущее — коммунизм, ярко рассказывают многие документальные фильмы.

Советский народ гордится успехами нашего киноискусства, в своих лучших фильмах правдиво отображающего величие нашей эпохи, замечательные черты характера новых людей — активных строителей коммунизма.

В нашей стране созданы все условия для подлинного расцвета художественного творчества. В решениях XIX съезда партии, в гениальных произведениях товарища Сталина наши мастера кино черпают вдохновенную силу для творческого труда во славу своего народа, во имя торжества коммунизма.

Наша партия всегда придавала исключительное значение искусству и литературе, повседневно направляла их развитие, повышала их роль в деле коммунистического воспитания трудящихся. Вот почему такое большое внимание было уделено вопросам художественного творчества в отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова о работе Центрального Комитета XIX съезду партии.

Высоко оценивая достижения нашего киноискусства, мы вместе с тем должны ясно понимать, что растущие потребности народа обязывают к значительно большему, что наши мастера кино находятся в долгу перед народом.

На XIX съезде партии указывалось, что идейно-художественный уровень многих произведений все еще остается недостаточно высоким. У нас появляются еще посредственные, серые, а иногда и просто халтурные произведения, искажающие советскую действительность. В творчестве некоторых писателей и художников многогранная и кипучая жизнь советского общества изображается вяло, скучно.

Тов. Г. М. Маленков указал, что у нас умеют делать хорошие фильмы, имеющие большое воспитательное значение, но таких фильмов создается все еще мало. Наша кинематография имеет все возможности для того, чтобы выпускать много хороших и разнообразных кинокартин.

«В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом...

Сила и значение реалистического искусства состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей» (Г. М. Маленков).

В важнейших положениях марксистско-ленинской эстетики о типическом, с предельной ясностью и точностью высказанных тов. Г. М. Маленковым на XIX съезде партии, определены задачи, выдвигаемые партией перед литературой и искусством.

Выполняя эти задачи, мастера советского кино отдадут все свои силы, все средства своего искусства борьбе за торжество коммунизма, за торжество идей партии Ленина — Сталина.

Решения XIX съезда Коммунистической партии, историческая речь товарища И. В. Сталина на заключительном заседании съезда являются великой программой борьбы и побед, мобилизующей советский народ на строительство коммунизма, воодушевляющей сердца миллионов и сотен миллионов людей ясностью цели, уверенностью в торжестве нашего непобедимого дела.

Сегодня, в день тридцатипятилетия Великой Октябрьской социалистической революции наша Родина, как никогда раньше, могуча и сильна. И нет в мире таких сил, которые могли бы остановить ее поступательное движение.

Весь прогрессивный мир, все передовое человечество с неослабевающим вниманием, надеждой и упованием следят за нашим движением к коммунизму.

Простые люди мира всеми своими помыслами, миллионами сердец тянутся к нашей великой стране социализма, к нашей великой партии Ленина — Сталина.

В основе этого стремления лежит колоссальная, неограниченная вера в правоту и могущество нашей великой партии, для которой благо советского человека, процветание советского народа являются высшим законом.

Прекрасен сегодняшний день советского народа, наполненный созидательным трудом во имя великой цели; но еще светлее и прекраснее наше солнечное завтра, наше будущее!

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН

МЫСЛИ ОБ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО

Ниже мы публикуем статью, над которой работал С. М. Эйзенштейн к 30-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Эта статья выражает мысли крупнейшего советского кинорежиссера об истории кино.

Путь советского кино — это путь неуклонного приближения к последовательному и полноценному социалистическому реализму.

Это был не легкий путь. Не плавный, часто непоследовательный у отдельных мастеров.

И очень горячий и страстный в борьбе отдельных начинаний, принципиальных установок и точек зрения на то, каким же должен быть облик советского фильма.

Характер борьбы двоякий.

Неумолимый и беспощадный в отношении всего пережиточного и чуждого. Пережиточным было дореволюционно буржуазное. Чуждым — зарубежное буржуазное, своим влиянием старавшееся преградить путь становления советски самобытного.

В этой борьбе крепло и занимало ведущее положение молодое поколение кинематографистов Октября.

А одновременно шла борьба, не менее страстная и горячая, но иного характера и аспекта.

Борьба не только с чужаками, но между своими — высокопринципиальная борьба за чистоту метода, за правильность принципов, за недопустимость заскоков в формализм или скатывания в беспринципность натурализма.

За высокую идейность прежде всего, за неотрывную от нее правдивость, за принципиальное совершенствование, за бескомпромиссную идейную принципиальность своей, всем одинаково дорогой советской кинематографии.

Партия, Ленин и Сталин на протяжении прошедших десятилетий неуклонно следят за выработкой все более и более четкой линии приближения кинематографа к осуществлению своих великих задач.

Здесь и программные указания;

и суровое осуждение ошибок;

похвала или дружеское поощрение;

и подробно разработанная система конкретных указаний по всем областям: от тончайшего идеологического анализа до хозяйственных мероприятий, от точнейшего разбора источников заблуждений до широчайших перспектив развития в целом;

целый ряд законодательных мероприятий и развернутых постановлений, вновь и вновь указующих путь, по которому надлежит развиваться и двигаться вперед нашему киноискусству, приближаясь к его основной, главной и единственной цели:

еще более полно, еще более последовательно, еще более самоотверженно служить нашему народу,

быть еще более массовым, еще более идейно глубоким, еще более сокрушительным оружием в деле политической борьбы.

Ленин писал о задаче, стоящей перед рабочим классом, который взял в свои руки государственную власть, о боевой задаче партии большевиков, которая вела и ведет рабочий класс от победы к победе:

«побороть все сопротивление капиталистов, не только военное и политическое, но и идейное, самое глубокое и самое мощное».

Под знаменем этой указанной Лениным задачи прошло первое крупнейшее государственное мероприятие по кинематографу в нашей стране — национализация кинодела, сделавшая наш народ хозяином этого величайшего орудия идейной борьбы.

Под знаменем этой задачи движется и продолжает двигаться наше кино.

Под этим знаменем оно растет и развивается, заслужив к первому своему пятнадцатилетию высокую итоговую оценку и мощный стимул к дальнейшему неуклонному росту и развитию в исторических словах Сталина:

«Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу. Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

Переход от социализма к коммунизму необъятно расширяет круг боевых задач, которые стоят перед нашей кинематографией.

Но она безбоязненно смотрит вперед.

Ей не приходится робеть перед этими новыми боевыми задачами.

Твердая опора мудрости партии ей обеспечена.

Гигантский коллективный опыт проделанной за эти годы работы в ее распоряжении.

И общий путь ее движения и развития, отражая исторический путь движения страны в целом, неуклонно шел в верном направлении.

Какою же представляется картина этого общего движения?

Каков же абрис принципиально достигнутого?

Конечно, можно было бы просто перечислить кинофильмы, разгруппировав их по жанрам — историческому, историко-революционному, приключенческому, комедийному, документальному.

Или по тематике — колхозной, индустриальной, комсомольской.

Наконец, просто календарно — по датам выхода таких-то и таких-то фильмов.

И затопить эти страницы бесчисленным списком названий картин, имен их авторов, дат появления фильмов на экранах.

Даже такой перечень дал бы представление о том, как широко, полно и многообразно отображала тематика советского кино то, чем жила наша страна в течение этих тридцати лет.

Но мы попробуем сделать иное.

Попробуем набросать картину того, как принципы отдельных направлений, разработка отдельных жанров, взгляды отдельных творческих личностей одновременно с развитием нашей страны при неустанном руководстве со стороны партии и правительства слагались в общее целое советской кинематографии.

Я думаю, что основой достигнутого нашим кинематографом в тематическом и стилистическом, в идейном и художественном отношениях можно называть глубокое ощущение всякого мгновения нашего повседневного активного бытия, как факта величайшего исторического значения — становления коммунизма в нашей стране и коммунистического будущего освобожденного человечества, авангардом которого является Советский Союз.

В таком осознании всемирно исторической миссии нашей страны — и русской культуры, идущей из самой глубины веков, и значения Москвы, уже в шестнадцатом веке оценившей великую международную роль и задачу Российского государства, а сегодня звучащей на весь мир в выступлениях советской делегации с трибуны Организации Объединенных Наций, — как бы «снято» представление о том, что история есть что-то свершавшееся когда-то прежде, а сегодняшний день это нечто, лишь питающееся достигнутым в прошлом и в свою очередь становящееся своими достижениями питательной средой для некоего смутно рисующегося будущего.

Ощущение всемирно исторического значения советской созидательной и творческой ежедневности и есть то основное и главное, что чувствуется с особой отчетливостью за жанровым и тематическим многообразием произведений, замышляемых, планируемых и осуществляемых в советском кинематографе.

История в наших кинофильмах никогда не была археологическим кладбищем — она кровными узами связана с сегодняшним днем.

Современность никогда не оказывалась нагромождением бытовых мелочей, но всегда была полна ощущением значительности социалистической действительности, из которой выхвачен камерой данный единичный факт бытия.

И если с этих позиций мы взглянем на путь, пройденный нашей кинематографией, то увидим в ней как бы три основных мощных потока, устремляющихся к слиянию

в новаторских попытках последних достижений и в еще более смелых планах на будущее.

Первый поток — это отображение современности.

На первых порах он реализуется в формах документально-хроникальных. В этом он следует прямым указаниям В. И. Ленина, данным А. В. Луначарскому в 1922 году о том, что производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники.

Затем этот поток перерастает в кинематограф современной тематики. Появляются художественные фильмы, в которых в конкретно бытовом плане действуют реальные образы наших людей, показанных за выполнением повседневного дела.

Второй поток — это историко-революционные темы, принесшие нашей кинематографии на заре ее становления первые крупные достижения и первую славу. В дальнейшем он перерастает в тематику историко-партийную.

И, наконец, третий поток — собственно исторические фильмы.

Каждый из этих потоков в известные моменты развития нашего кинематографа выносится на гребень общей волны, чтобы на новом этапе в перипетиях жанрового становления уступить ведущее место другому вплоть до того момента, когда на наших глазах уже четко обрисовываются контуры их синтетического слияния в картинах нового типа, путь которым прокладывают «Клятва» М. Чиаурели, «Сталинградская битва» В. Петрова и «Молодая гвардия» С. Герасимова.

Здесь уже по своему типу и строю картин современность — одновременно и история, а история — современность, и то и другое — историко-революционная тема.

Примечательно, что эти высшие на сегодня устремления стилистического развития нашего кинематографа перекликаются с его первыми самостоятельными шагами. У колыбели его в числе первых достижений мы видим еще разобщенными предельно четкое отображение современности в хронике документалистов и рядом историко-революционную тему в общих ее аспектах: эпически массовом — в «Броненосце «Потемкине», индивидуально драматическом — в «Матери».

Каждый из этих жанровых потоков — современной, исторической и историко-революционной темы — в разные моменты идут равноправно рядом или сменяют друг друга в своем стилистически ведущем положении, но отнюдь не в порядке «поисков разнообразия» или с целью сменить «приевшиеся» на экране ватник и полушубок гражданской войны на бархат и парчу исторического фильма, а латы и камзол исторического фильма — на штык, патронташ и партизанскую бороду военной картины.

Так поступают в «голливудах», цель которых выжать из раз понравившегося фильма все кассово возможное, а затем переброситься на что-то резко непохожее, способное создать новую моду, новую сенсацию.

Там, за океаном, ковбойская шляпа уступает место пудреным парикам, римским тогам или завиткам ассирийских бород, тоги — дрессированным львам, львы — сутанам лирически трактуемых католических патеров, а сутаны — фракам, изображенным в манере выцветших дагерротипов—с единственной целью «разнообразить ассортимент».

Совсем иное у нас.

Приход исторической, например, темы в наше кино целиком вдохновлен великими принципами пересмотра отношения к нашему прошлому, к истории нашего народа, принципами, запечатленными в партийных решениях, касающихся отечественной истории.

Дух исторической конкретности, неотрывный от пафоса; живую правдивость воссозданных на экране образов деятелей прошлого взамен исторических схем и абстракций; пересмотр неверных концепций исторических эпох — вот что в ответ на эти указания несла наша кинематография.

Партия призывает ко все углубляющемуся познанию и изучению ленинизма, и советское кино принимает на себя грандиозную задачу экранного воплощения образа Ленина.

Глубоко вдохновляющий и поучительный показ на экране образов Ленина и Сталина в прекрасном исполнении Щукина, Штрауха и Геловани отмечает новый этап конкретизации и углубления темы партийности. Развитие этой темы заключается в экранном раскрытии исторической роли вождей партии на подступах к Октябрю, в Октябре,

в ближайшие послеоктябрьские годы, в годы пятилеток, годы войны, годы послевоенного строительства.

Прямым продолжением этой тенденции являются картины на темы войны, где наперекор прежним художественным традициям —

обобщенные образы «группы молодежи», гибнущей в борьбе против интервентов, становятся конкретной группой краснодонцев, известных нам своими именами, фамилиями, обликами и превратившихся в собирательный образ всей советской молодежи в борьбе с немецкой агрессией;

образы «типичных генералов в типичных боевых ситуациях», вообще решающих стратегические планы, вырастают в новейшей киноэстетике в кинопортреты конкретных водителей наших победоносных армий в правдиво воссозданной обстановке, возглавляемых Сталиным, также как и в реальной обстановке Отечественной войны, когда он вел их от победы к победе;

образ некоего города, обороняющегося от врагов, становится конкретным городом Сталинградом и вместе с тем собирательным образом всех городов-героев.

Путь, пройденный кинематографией, — это путь освоения и осознания всех возможностей киноискусства, выковывания опыта и выразительных средств, без полного владения которыми невозможно осуществление этих гигантских задач.

Являя на каждом этапе своего становления образный ответ на жгучие запросы, волновавшие в данный момент советского зрителя, наше кино одновременно готовило опыт и знания для решения задач будущего, которые сейчас уже стали задачами сегодняшнего дня и блестяще разрешаются на наших глазах.

Когда вглядываешься в уже созданные киноэпопеи этого нового типа, вчитываешься в новые сценарии и следишь за тем, какими отдельными ходами осуществляют авторы свои замыслы, — то пластически разрешая съемки в «манере хроники» или сплетая игровые куски с хроникой, то врезая подлинный документ или вводя вымышленный персонаж, то останавливаясь на остро игровом эпизоде или на портретной зарисовке подлинного персонажа, то погружаясь в необъятную ширь эпического разворота, — везде прощупываешь корни стилистических и жанровых особенностей отдельных этапов, отдельных картин, отдельных манер на протяжении всех лет становления нашего кино.

Каждой частности, каждому приему, вплетающемуся в разрешение этих грандиозных задач, соответствует свой участок когда-то накапливавшегося опыта, когда-то ставившегося и разрешившегося эксперимента.

И неустанно, из года в год, продолжается упорная работа по созданию собственного кинематографического языка, собственной кинематографической словесности и поэтики, по совершенствованию средств выразительности, но не под знаком «искусства», или «искусства как самоцели», а в интересах все более мощного идейного и эмоционального воздействия наших фильмов.

Кажется, что перед нами необъятная мощная лаборатория, где каждый старательно осваивает отведенный ему отдельный участок общего стилистического развития кинематографа социалистического реализма.

Кажется, нет ни одного его оттенка, которому бы себя не посвятила та или иная творческая индивидуальность.

Кажется, что нет ни одного известного фильма, который не внес бы свою лепту в поистине необъятную сокровищницу этого коллективного опыта.

И поражаешься, как настойчиво, неуклонно и закономерно двигалась и движется наша кинематография в целом к величественному осознанию и претворению в живых образах действительности наших дней как величайших страниц истории человечества, к претворению в образах нашей современности, которая одновременно и история и преддверие к еще более великолепному историческому будущему.

Счастлива страна, для которой современность не есть мимолетный полустанок между прошлым, которое хочется забыть, и будущим, в которое боишься вглядеться, видя в нем лишь кризис, бесперспективное тление и неизбежный распад.

Счастлив народ, который, гордясь своим великим прошлым, твердо знает пути своего будущего и потому дышит полной грудью сегодня, слыша в звуках собственных песен, как гремит, сливаясь и перекликаясь с голосами зарождающегося будущего, мощный хор победоносно пройденных веков.

Счастливо искусство, порожденное такой страной и таким народом!

Счастливо в сознании единства своего прошлого, настоящего и будущего.

Счастливо в активном служении ему и образном воплощении его.

Только этой стране, только этому народу и только тем народам и странам, которые пойдут по нашему пути, принадлежит будущее Освобожденного Человечества, к которому победно ведет нас гений Сталина.

«Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

С этими словами приветственно обращался к нам товарищ Сталин в дни пятнадцатилетнего юбилея советской кинематографии.

И наш ответ — неуклонное движение к будущему и взыскательное новаторство в неустанном овладении всеми средствами кино, в технике кино, покоряющего цвет, стереоскопию и чудеса телевидения, в эстетике своей, создающего небывалые формы, неуклонно растущего идейно по мере того, как мастера кино все более овладевают марксизмом-ленинизмом и включаются во все более активную непримиримую политическую борьбу.

А. БУРОВ

СМЕХ—ОРУЖИЕ В БОРЬБЕ НОВОГО СО СТАРЫМ

На пути советской кинокомедии, тормозя и даже парализуя ее развитие, продолжительное время стояла пресловутая «теория» бесконфликтности.

Ущерб, который нанесла нашей литературе и искусству эта схоластическая, оторванная от действительности, глубоко ошибочная и чуждая марксизму-ленинизму «теория», заключался в том, что она, как отметил в речи на XIX съезде Коммунистической партии тов. М. А. Суслов, уводила «от активной борьбы против пережитков и влияния буржуазной идеологии, против всего старого, отжившего, мешающего советским людям двигаться вперед к коммунизму».

Результаты этой «теории» нагляднее всего проявились в тех видах искусства, основу которых составляет драматургия, — в театре и в кино.

Одной из специфических особенностей драматических произведений, сравнительно с эпическими, является исключительная острота и определенность сюжетного конфликта, которая возмещает отсутствующую в драме эпическую широту охвата жизни, доступную роману и повести, и диктуется условиями сценического воплощения (ограниченность во времени, а в театре — также в пространстве и в количестве действующих лиц). Поэтому именно в драме сглаживание, а тем более упразднение конфликта особенно бросается в глаза, как выхолащивание самой основы художественного произведения.

«Теория» бесконфликтности — это попытка замазать реальные противоречия, имеющие место в нашей советской действительности, затушевать или совершенно выбросить из искусства отрицательные явления и характеры, ограничиться показом одних положительных сторон жизни, что приводит к лакировке действительности, к упрощению и искажению ее.

«Теория» бесконфликтности противоречит одному из основных требований социалистического реализма — изображению жизни в ее революционном развитии.

Законом всякого движения и развития является борьба старого и нового, отживающего и нарождающегося, победа нового над старым. Только через выявление этой борьбы можно отобразить жизнь в ее движении, показать новое, как результат борьбы и победы, а жизнь в целом, как процесс.

Но когда изображается одна сторона противоречия (положительная) и игнорируется другая (отрицательная), тогда действительность, отраженная в искусстве, по необходимости принимает статический характер. Это и понятно, потому что из нее выбрасывается самый источник, самая суть развития, и тогда, чтобы оживить изображаемое, придать видимость полнокровной жизни, автору поневоле приходится прибегать ко всякого рода надуманным «конфликтам», построенным на обыгрывании недоразумений, на случайном стечении обстоятельств и т. д. В лучшем же случае автор обращается к ситуации, получившей у нас наименование конфликта «между хорошим и лучшим». Подобные конфликты, конечно, имеют место в действительности и отражать их следует. Но ограничиться ими, свести всю борьбу нового со старым, оставшимся нам в наследство от капитализма, только к таким

противоречиям, значит струсить перед действительными трудностями, согрешить перед правдой. Такая страусова политика коренным образом противоречит тому отношению к действительности, которому учит нас партия, товарищ Сталин.

«Сила большевистской партии, — говорит товарищ Сталин, — именно в том и состоит, что она не боится правды и смотрит ей прямо в глаза» [1].

Наша партия всегда была сильна тем, что не скрывала и не скрывает от народа трудностей, которые стоят на пути строительства социализма и коммунизма, что она не замазывала и не замазывает наших недостатков, ошибок, а тем более уродливых фактов и явлений, далеко еще не изжитых в нашей действительности; партия, наоборот, всегда предельно обнажает эти факты и явления, вытаскивает их на свет божий, на суд общественного мнения, что и является условием быстрейшего их изжития и преодоления.

Таким образом, «теория» бесконфликтности находится в вопиющем противоречии с основными установками партии о развертывании критики и самокритики.

Особенный вред нанесла эта «теория» искусству сатиры. В сущности говоря, поскольку речь идет об отражении советской действительности, «теория» эта означала упразднение сатиры.

До самого последнего времени среди некоторых мастеров советского искусства было распространено мнение, что функция обличения и осмеяния отрицательных явлений действительности перестала быть в советской комедии основной функцией, перестала быть специфическим качеством комедии. Соглашаясь с тем, что в нашей действительности есть и отрицательные стороны, есть фальшивые люди, есть враги, и что все это подлежит разоблачению, некоторые товарищи полагали и до сих пор полагают, что нельзя делать комедии, в центре которых будут отрицательные образы. Новая функция советской комедии, говорят они, состоит в утверждении нового, поэтому в центре комедии должны стоять положительные образы, показанные комедийно, но не теряющие от этого своей обаятельности, своей «положительности».

Словом, сторонники этого мнения ратовали за так называемую «положительную комедию», за изображение комедийных ситуаций по возможности без отрицательных типов, за право изображать комедийно также (а может быть, и прежде всего) положительных героев. При этом ссылались на положительный и в то же время комедийный образ Натальи Ковшик в «Калиновой роще» А. Корнейчука, на образ Гордея Ворона в «Кубанских казаках» И. Пырьева и т. д.

Такого рода комедийность и была объявлена новым, притом ведущим качеством советской комедии и чуть ли не отличительной чертой советского комедийного жанра.

Совсем недавно театральный режиссер Ал. Попов писал: «Основным содержанием нашей советской действительности, а следовательно, и нашего искусства является труд. А труд в нашей жизни звучит, как огромная героическая и патетическая тема. Поэтому комедийная ситуация и «смешной» характер человека у нас неразрывно связаны с героикой самоотверженного труда, с нашим советским гуманизмом во взаимоотношениях людей. Так было, например, в лучших пьесах Ромашова, Софронова, Билль-Белоцерковского, Погодина, Сурова, Чепурина, Винникова и многих других. Многие пьесы этих драматургов были, по существу, комедиями, в то же время не подходя под определение чистого комедийного жанра. Героико-патетическое звучание этих пьес изменяло самый характер комедии» [1].

Средства раскрытия положительного характера чрезвычайно многообразны. В качестве одного из средств может быть использован и смех. Смешные, водевильного порядка ситуации возможны и закономерны не только в комедии, но и в любой драме и даже трагедии, потому что они закономерны в жизни. Но дело в том, что, исходя из этого, у нас говорили и продолжают говорить до сих пор о «новой функции» смеха, о новых принципах советской комедии, которые якобы уже не совпадают с представлениями «старой эстетики» о природе комического и ведут к их пересмотру. При этом пересмотру подвергается самая суть, основное качество комедии — отрицание.

А это глубоко неверно.

Нужен ли нам юмор, правомочен ли юмористический смех в комедии? На этот вопрос без обиняков следует ответить: да,

[1] И. В. Сталин, Соч., т. X, стр. 176.

[1] «Театр» № 5, 1952, стр. 13.

юмор нужен, он законен, советский художник вправе использовать его при изображении также и вполне положительных героев.

Является ли, однако, юмор единственно приемлемым в советской комедии видом смеха? На этот вопрос положительно ответить уже нельзя.

Кроме юмора, существует еще сатира. Разница между ними состоит в степени, силе, интенсивности отрицания, что в свою очередь определяется качеством объектов комедийного изображения.

Юмор высмеивает отдельные, чаще всего второстепенные недостатки человека или явления, но при этом в основном симпатизирует комедийному объекту (в пример можно привести почти все комедии И. Пырьева). Сатира же содержит в себе отрицание комедийного объекта в целом. Юмор — смех добродушный, симпатизирующий, но не лишенный моментов отрицания; сатира — смех злой, гневный, бичующий, в котором отрицание выступает, так сказать, в наиболее «чистом» виде.

Спор о том, чему мы должны отдать предпочтение, — спор схоластический: чтобы отразить жизнь во всем ее многообразии и полноте, нужны и юмор и сатира. Какой вид смеха — сатиру или юмор — будет использовать автор в каждом данном случае, — это должно зависеть от качества комедийного объекта, а не от настроения комедиографа. Ясно должно быть одно — без отрицательного начала комедии нет. Отрицание в комедии необходимо для того, чтобы комедия могла называться таковой. Иначе говоря, отрицание составляет специфику комедийного жанра.

Сторонники так называемой «положительной комедии», пытаясь представить ее как основной вид комедии при изображении советской действительности, как некую принципиально новую комедию, которая якобы заставляет пересмотреть все старые законы комедийного жанра и даже выбросить самую специфику его (отрицание), прибегают к довольно странному аргументу. Они утверждают, что в классической русской комедии (Гоголь, Грибоедов, Островский и другие) отрицательные образы были основными, самыми яркими, стоящими в центре произведения якобы только потому, что главная задача комедии заключалась тогда в разоблачении, осмеянии уродливых явлений жизни, в отрицании (реализм был критический). Что касается советской комедии, то основу ее должно-де составлять уже не отрицание, а утверждение того нового и прекрасного, что осуществляется в нашей действительности в процессе строительства социализма и коммунизма.

Аргумент этот носит явно метафизический характер. Положительное начало имело место, как известно, и в критическом реализме. Диалектика тут в том, что подлинное, принципиально обоснованное отрицание невозможно без утверждения, без противопоставления этому отрицательному положительного идеала. Правильно отрицать художник может только тогда, когда сам он стоит выше отрицаемого. В противном случае отрицание превращается в смакование зла, в эстетско-натуралистическое любование им и в конечном счете — в пропаганду, в утверждение его. Отрицание без утверждения положительного превращается в свою противоположность. Когда Зощенко расписывал уродливые мелочи мещанского быта ради них самих, то есть любуясь ими, он подходил к ним не с более высокой точки зрения, а с тех же мещанских позиций. Ясно, что подлинной критики в этом случае не было и не могло быть, а была, наоборот, пропаганда пошло-мещанских взглядов и представлений, что и было отмечено известным постановлением ЦК партии.

Критические реалисты XIX века подходили к уродливым явлениям действительности с точки зрения передовых идейных и нравственных представлений о настоящей жизни и настоящем человеке. Сколь бы расплывчаты и иллюзорны ни были их положительные идеалы, они помогали им разбираться в жизни, разоблачать ее «свинцовые мерзости» (Горький). Когда Гоголя обвинили в том, что в его «Ревизоре» сплошь одни уроды и нет ни одного положительного лица, он указал на «смех, который весь как бы излетает из светлой природы человека».

Утверждающее начало социалистического реализма является неизмеримо более определенным и, значит, сильным, потому что оно базируется на научно обоснованном коммунистическом идеале. Но значит ли это, что отрицательное начало в социалистическом реализме ослабевает за счет положительного? Нисколько не значит! Наоборот, с высоты научных идей коммунизма отрицание это становится гораздо более

конкретным, целенаправленным и принципиальным.

Можно сказать, что отрицающая сила социалистического реализма возросла в такой же степени, как и его жизнеутверждающая сила. И советская комедия ни в какой мере не должна поступиться своим специфическим признаком — отрицанием. Ибо интенсивность утверждения нового прямо пропорциональна интенсивности отрицания старого. Ведь новое не восторжествует, пока оно не победит старого. Нет борьбы за новое без борьбы со старым.

В чем же следует видеть достоинства и главные черты советской комедии?

Комедия тем выше и совершеннее, чем глубже, принципиальнее и последовательнее осуществляет она свою специфическую задачу — разоблачение, обнажение, осмеяние старого, враждебного, косного, рутинного, пошлого — всего того, что мешает продвижению вперед. Комедия тем выше, чем последовательнее проведено в ней отрицание.

Необоснованным противопоставлением задаче отрицания задачи утверждения прикрывается нередко нежелание, неумение или боязнь глубокого и правдивого обнажения жизненных противоречий, склонность к развлекательной комедийности, к бездумному скольжению по поверхности жизни. Это — путь к ликвидации комедии. Сначала упраздняется сатира и правомерным для комедии объявляется только юмор, затем выхолащивается и юмор посредством постепенного ослабления критической направленности, вытеснения отрицательных образов и черт характеров, роль которых начинают выполнять безобидные странности или даже просто какие-то яркие, экстраординарные индивидуальные особенности в положительных характерах.

Есть в нашей действительности такие отрицательные явления и характеры, которые требуют именно сатирического отображения. Подмена сатиры юмором приводит здесь к амнистированию такого рода явлений.

Остап Бендер у И. Ильфа и Е. Петрова задуман как тип безусловно сатирический. Это убежденный авантюрист, жулик и проходимец, идеалом которого является жизнь паразита. Однако молодые авторы увлеклись энергией, находчивостью, неистощимой жизнерадостностью ими же созданного образа, начали любоваться им и скатились от сатиры к юмору. В результате получился «симпатичный» паразит и жулик.

Образ Бубенцова, созданный Р. Пляттом в кинокомедии Г. Александрова «Весна», отчасти грешит тем же недостатком: артист до такой степени увлекся своим героем, что не смог, так сказать, рассчитать и сохранить свои силы для сатирического разоблачения его (случай со взрывом, в котором персонаж этот терпит фиаско, неубедителен и решительно ничего не доказывает, так как носит формалистический характер). Смех получился очень снисходительный.

Смех должен быть умным, целенаправленным, а для этого он должен быть идейным. Формализм в комедии — в юморе и сатире — губителен именно вследствие своей безидейности. В свое время Илья Сельвинский написал стихотворение «Вор», в котором изобразил похождения и переживания бандита, только что убившего и ограбившего какого-то нэпмана. Лишенное какой бы то ни было идеи, стихотворение представляет собой формалистическое обыгрывание блатного жаргона. Речь ведется от лица вора. Бандит выглядит чуть ли не романтическим героем, который не задумывается в случае чего дорого продать свою жизнь в схватке с советской милицией, а затем, счастливо избежав опасности, лихо заявляет:

«Вам сегодня не везло, мадамочка
Смерть?
Адью до следующего раза!»

Развеселый юмор звучит здесь дико и странно. Вместо сатирического разоблачения отвратительнейшего пережитка капитализма автор-формалист по существу поэтизирует его, дает нам какую-то блатную «романтику» и чуть ли не на «классовой» подкладке (убит-то нэпман).

Вспомним, как воспринимаются самые, казалось бы, «безобидные» сатирические персонажи из «Ревизора» — Бобчинский и Добчинский или Анна Андреевна и Марья Антоновна. Мы, конечно, смеемся над ними, но нам и в голову не приходит любоваться этими персонажами, а тем более подражать им. Смеясь, мы думаем прежде всего об их ничтожестве, о попранном в их лице настоящем человеке. Мы не говорим уже об образах Сквозник-Дмухановского и своры чиновников-грабителей, которых Гоголь именно разоблачил, обнажил и выставил всю их отвратительную наготу на всеобщее осмеяние. Основная функция сме-

ха и состоит в разоблачении уродств и недостатков и, следовательно, в утверждении положительного, светлого, нового, передового.

В нашей советской кинокомедии есть высокие образцы сатиры. Достаточно вспомнить образ анархиста Дымбы в трилогии о Максиме, с большим мастерством вылепленный М. Жаровым. Это образ пошлого и пустого гаера с его типичной судьбой в годы революции, образ, в котором последовательно, шаг за шагом раскрыта вся убогость, пустота, пошлость и никчемность такого рода людей.

Бывалов — Ильинский в «Волге-Волге», тип маленького чиновника-вельможи, закономерно и правильно показан прежде всего как лишний человек в большой и содержательной жизни советских людей.

* * *

Одной из причин, парализовавших развитие советской комедии и в особенности сатирической комедии, является распространенное мнение, что сатирический персонаж не может быть типом, поскольку-де он нетипичен для нашей советской действительности. Мнение это основывалось на ошибочном понимании самой природы типического. В отчетном докладе XIX съезду партии тов. Г. М. Маленков с предельной ясностью указал на суть этой ошибки. Он отметил, что «типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным».

Спрашивается, существует ли такое социально-историческое явление в нашей действительности, как пережитки капитализма в сознании и поведении советских людей, являются ли социальным фактом отрицательные, фальшивые люди в самой жизни, существует ли у нас зло, недостатки, старое и отживающее, упорно цепляющееся за жизнь, мешающее ее развитию? Да, все это пока еще, к сожалению, существует. В отчетном докладе тов. Г. М. Маленкова и в выступлениях делегатов на XIX съезде партии приводились факты, показывающие, что у нас встречаются бюрократизм и волокита, семейственность и групповщина, карьеризм и беспринципность, злоупотребления и преступления; что далеко еще не перевелись замаскированные обыватели, бездушные чиновники, клеветники и интриганы, тунеядцы, бездельники и расхитители общественной собственности; что, наконец, факт капиталистического окружения означает возможность появления в нашей среде прямых врагов, шпионов и предателей, засылаемых и вербуемых империалистическими поджигателями войны.

Понятно, что искусство не может пройти мимо всего этого, если оно желает называться реалистическим искусством. Вопрос, следовательно, состоит в том, можно ли создавать отрицательные типы? Не только можно, отвечает на этот вопрос партия, но нужно.

Реалистические образы в литературе и искусстве всегда отличались типичностью, они были собирательными, обладали концентрированностью, заостренностью и потому позволяли узнать в единичном образе целое социальное явление, глубоко и ясно понять его, помогали обнаруживать подобные явления в самой жизни.

Имея в виду большую концентрированность реалистического образа, Горький утверждал, что типический образ есть всегда некоторая гипербола.

«Сознательное преувеличение, заострение образа, — говорит тов. Г. М. Маленков, — не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее».

Таковы образы Прометея и Дон-Кихота, Фауста и Гамлета, Онегина и Чацкого, Обломова и Рудина и многие другие.

Очевидно, что дело не обстоит иначе и с комедийными образами. Даже наоборот: сатирические образы отличаются, как правило, исключительной заостренностью, преувеличением, доходящим до гротеска, шаржа, карикатуры. Эксцентричность, смещенность обыденных черт и пропорций факта или характера есть один из приемов сатирического разоблачения. Автор-сатирик как бы доводит отрицательное явление до его логической завершенности, прослеживает его до конца, в результате чего и появляются те «великолепные нелепости», которые мы находим, например, в «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Эти «нелепости» с исключительной силой и наглядностью обнажают самую сущность осмеиваемых явлений и поэтому безусловно сохраняют свой реалистический

характер по существу. Образы Митрофана Простакова и Тараса Скотинина, Фамусова и Скалозуба, Городничего и Хлестакова — также в высшей степени собирательные образы. До сих пор мы встречаем в жизни людей, которых называем плюшкиными, маниловыми. Имена сатирических персонажей приобрели нарицательное значение. Не так давно товарищ Сталин отметил, например, что от претензии т. Ярошенко единолично написать Политическую экономию социализма «разит хлестаковщиной»...

Отрицательные образы советской комедии не могут создаваться какими-либо иными способами, не могут быть лишены типичности, концентрированности, заостренности, то есть реалистических комических средств разоблачения отрицательных явлений. Без сатирической типизации отрицательное явление нельзя разоблачить, нельзя выявить его подлинную сущность, определить его действительное место в жизни советского общества.

Однако типические отрицательные образы закономерны в искусстве не только потому, что типизация, заострение есть особый художественный способ отображения явлений жизни. Кое-кто сейчас считает, что отрицательные явления не типичны для нашей действительности, но, будучи отраженными в искусстве, они должны стать типами, что-де определяется не соответствием типического в искусстве типическому в жизни, а обязательным для искусства (и ставшим в этом случае абстрактным) «законом типизации». Могут ли быть у нас типичные отрицательные явления? Да, могут быть и есть. Всегда была и всегда будет борьба нового со старым. В каждую данную историческую эпоху старое носит определенный, характерный для данного периода облик. Эта конкретная историческая характерность и составляет суть типического в жизни.

Типический характер всегда есть выражение определенной жизненной закономерности. Отрицательный для нашей действительности тип должен отражать историческую судьбу отживающих социальных явлений, стоящих на пути развития советского общества. Тем самым отрицательный тип есть негативное отражение неодолимости сил нового в нашей действительности, неодолимости нашего движения к коммунизму.

* * *

Советская кинокомедия находится в большом долгу перед народом. Указав на то, что материала для сатиры в нашей действительности достаточно и что нам нужны «советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед», партия подчеркнула, что сатира в кинематографии (как и в советской беллетристике, драматургии) до сих пор отсутствует. Такое положение нетерпимо: сатирический смех нужен нам сейчас как никогда.

«Смех,— писал Герцен,— одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится, бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых»[1].

Маркс писал, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым[2].

Смех возникает из сознания превосходства над врагом, из сознания его несостоятельности и обреченности.

Сатира является действенным оружием в борьбе с прогнившим капиталистическим миром, который полностью дискредитировал себя в глазах передового человечества, но еще не сломлен окончательно. Сатира является действенным оружием также и в борьбе с остатками, с «родимыми пятнами» капитализма в сознании людей советского общества.

---

[1] А. И. Герцен, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 118.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 1, стр. 403.

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В ФИЛЬМЕ

Создать фильм о великой исторической личности — дело необычайно трудное. В таком образе надо показать не только проявление индивидуально сложного характера, но и то (а это главное!), как в деятельности великого человека находят концентрированное выражение принципиальные черты развития данной исторической эпохи, ее передовая идеология, чаяния и думы народные. Если речь идет о художнике-классике, то неминуемо возникают большие проблемы становления нового стиля в искусстве...

Создать фильм о Глинке — это значит не только воссоздать на экране облик творца с глубоко своеобразными особенностями характера, но и раскрыть в художественных образах важнейший период русского искусства, показать процесс рождения русской музыкальной классики в тяжелой и упорной борьбе с космополитическими, консервативными тенденциями — тот переломный исторический момент, когда русское музыкальное искусство после почти векового развития выходило вперед в поступательном движении истории и становилось авангардом всей мировой музыкальной культуры.

При экранизации биографии основоположника русской музыкальной классики нельзя обойти сложные проблемы музыкального, в частности, оперного реализма, национальной специфики музыки, психологии творчества...

«Выдающиеся личности могут превратиться в ничто, если их идеи и пожелания идут вразрез с экономическим развитием общества, вразрез с потребностями передового класса, и — наоборот — выдающиеся люди могут стать действительно выдающимися личностями, если их идеи и пожелания правильно выражают потребности экономического развития общества, потребности передового класса», — так сформулировал товарищ Сталин главное, наиболее существенное в облике великих государственных, политических деятелей. Разумеется, это определение может быть во многом отнесено и к выдающимся деятелям культуры и искусства: подлинно великое в искусстве всегда органически связано с прогрессивными тенденциями в развитии культуры, потребностями и вкусами передовой части общества, народа.

Именно поэтому постановщики фильма глубоко оправданно начали свое повествование о «музыкальном Ломоносове» кадрами петербургского наводнения 1828 года. Картина стихийного бедствия наглядно раскрыла перед зрителями мужество и силу народные. Режиссер вклинивает в эти кадры эпизод с Николаем I. Инертность и беспомощность самодержца, его холодный, застывший взгляд на разбушевавшуюся Неву и лаконичная реплика: «С господней стихией царям не совладать!» еще острее оттеняют картину активной борьбы народа со стихией. Здесь же органично рождается и первый музыкальный образ фильма — песня гребцов, ведущих свой баркас по бушующим волнам. В этой песне — и сила и воля народа, его благородство и мужество.

Такова поистине благодарная драматическая ситуация, в которой авторы экспонируют образ своего главного героя. И хотя появление в этой обстановке композитора с нотной тетрадью подмышкой,

может быть, и не вполне мотивировано, оно не вызывает чувства протеста. Наоборот, оно сразу же направляет эмоции зрителя в правильное русло. Первое же знакомство с Глинкой происходит в тесной органической связи с народом.

Точно так же в финале фильма, по замыслу авторов, фигура композитора как бы сливается с толпами петербуржцев, встречающих героев Севастополя.

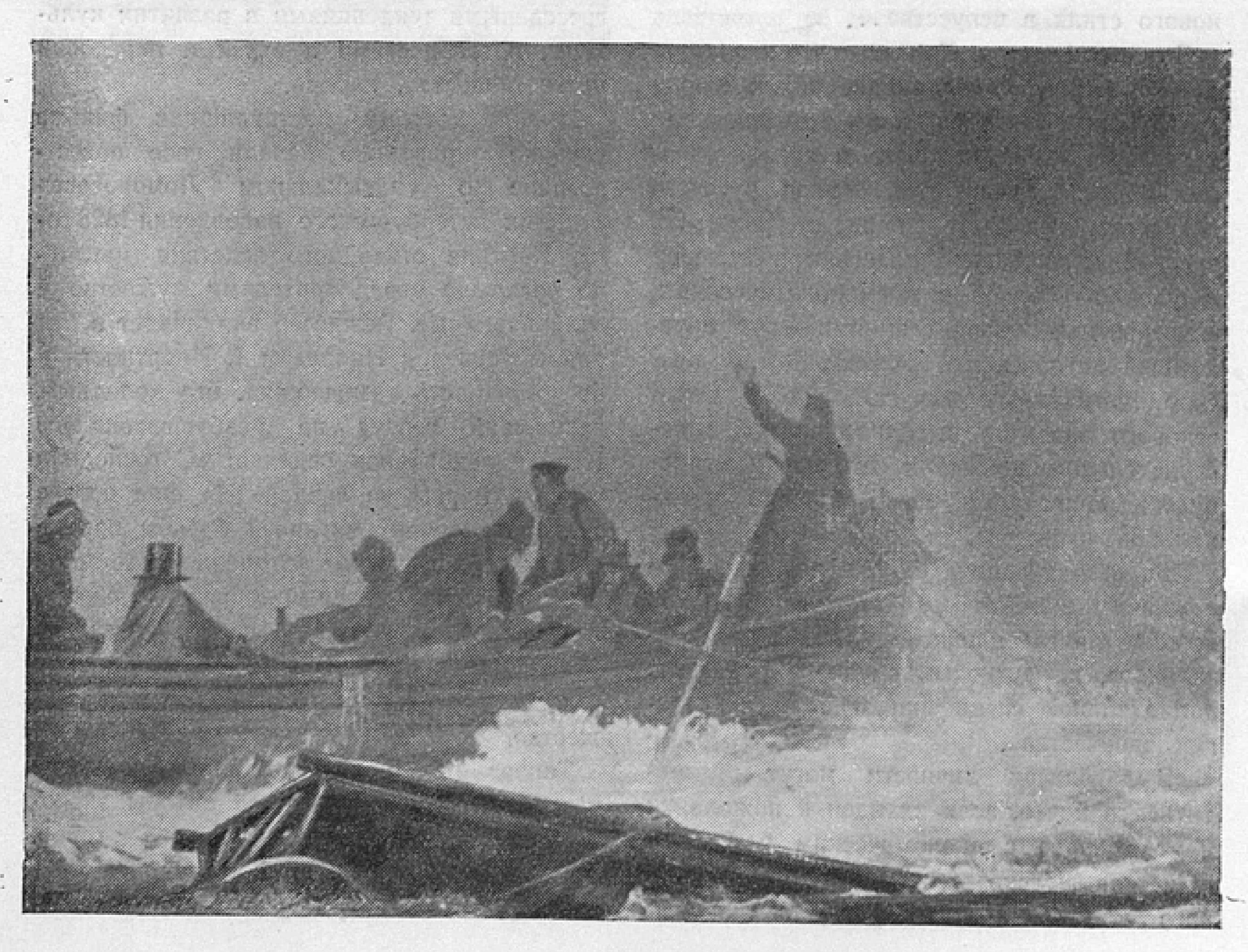
Своеобразное обрамление фильма народными сценами глубоко оправдано основной его задачей — создать биографическую киноповесть о подлинно народном деятеле-композиторе.

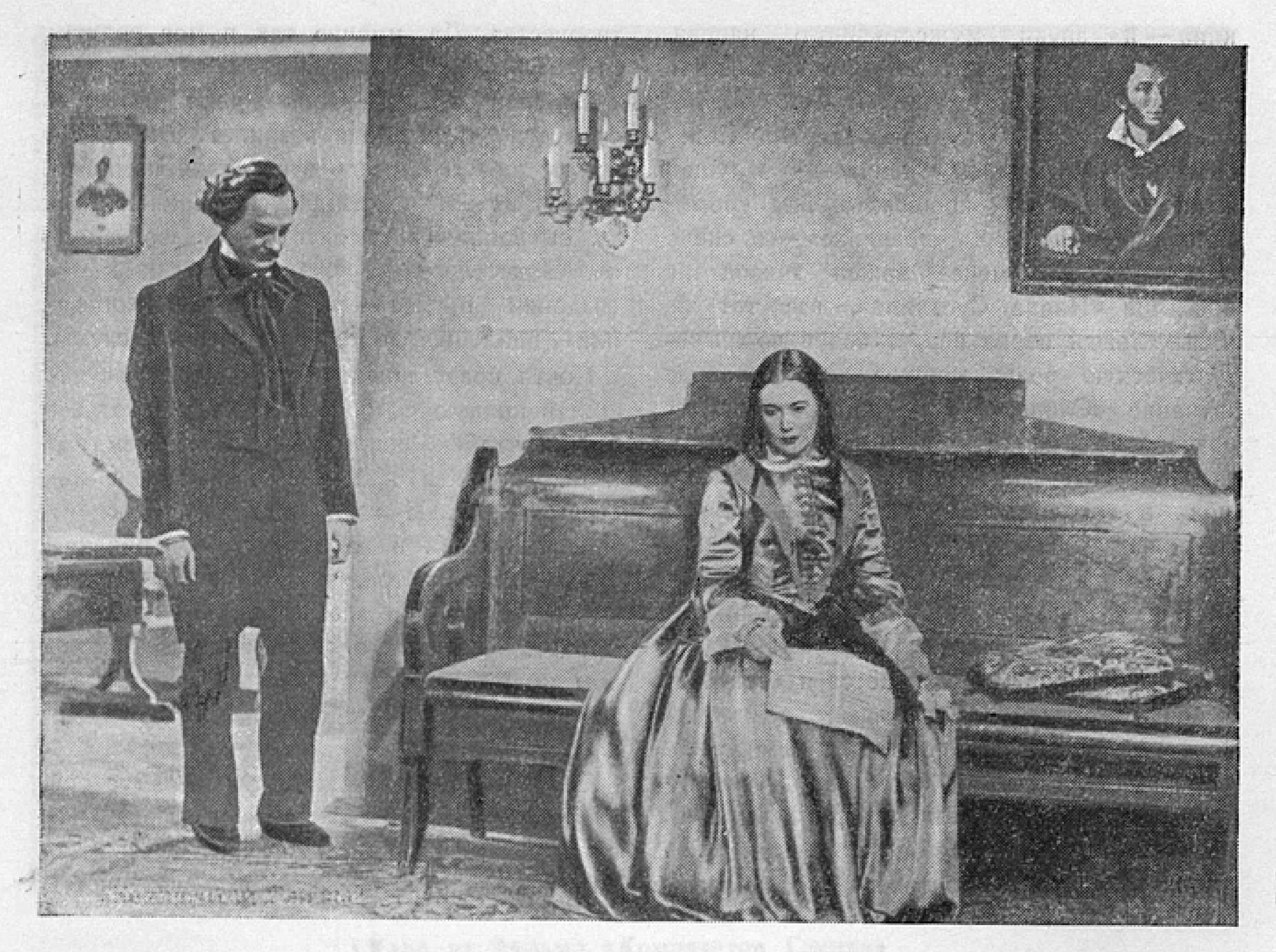
Не менее ярко, убедительно решена постановщиками и другая важнейшая тема, по существу главный драматический конфликт — становление отечественной музыкальной классики в борьбе с носителями космополитических, консервативных тенденций придворного «искусства».

Эта тема также вводится авторами сразу, в самом начале фильма. Уже в салоне Виельгорского мы знакомимся с представителями двух культур. Это прославленные деятели классического национального искусства, друзья и ценители таланта Глинки, а рядом — титулованные меценаты — поклонники итальянских заезжих трупп. В дальнейшем это антагонистическое противоречие развивается непрерывно, особенно в эпизодах, посвященных премьерам обеих опер композитора. С большим драматическим эффектом авторы «сталкивают» парчовый партер, чопорных посетителей фамильных лож с шумным демократическим райком, страстными почитателями гения Глинки.

Этот ведущий драматический конфликт фильма раскрывается и в иных ситуациях и эпизодах. Нельзя, например, остаться равнодушным к сцене музыкального «поединка»: репетиция «Славься» в буфетной и «Пуритан» в театральном зале убеждающе сильны и глубоко впечатляющи. Постановщик воспользовался, казалось бы, самым простым приемом: солнечные лучи, неожиданно врывающиеся в полутьму театрального зала (где репетируют итальянцы), лаконично и образно помогают ощутить всепобеждающую звуковую мощь

Кадр из фильма «Композитор Глинка»





Кадр из фильма «Композитор Глинка»

«архигениального», по выражению Чайковского, патриотического гимна. («Славься», как известно, первоначально был одним из вариантов, созданных Глинкой для русского национального гимна.)

Таков же эпизод сочинения Глинкой каватины для итальянской примадонны Джудитты Паста: механичность и мучительность процесса сочинения композитором эффектной колоратурной арии противопоставлены в фильме вдохновенному созданию национальной распевной мелодии...

Наконец, по существу тот же конфликт отражен и в споре трех европейских знаменитостей — Мейербера, Берлиоза и Глинки — о природе искусства, о его национальной почвенности. И в этом случае фантазия авторов фильма может быть вполне оправдана: принципиальность спора, отражающая действительные взгляды композиторов, вполне прощает допущенный здесь некоторый анахронизм.

Несомненной удачей является музыкальная драматургия фильма. Выбор в качестве его лейтмотивов гимна «Славься», а также темы увертюры и финала «Руслана и Людмилы» нельзя не признать верным: эти эпические, мужественные образы — подлинные жемчужины мелоса Глинки, в наибольшей степени характеризующие его мелодический стиль.

В картине блестяще показано рождение и развитие этих музыкальных образов. Первому знакомству зрителя-слушателя с патриотическим гимном «Сусанина» предшествует большой действенный эпизод передвижки церкви. Трудно представить себе более удачный зрительный образ для характеристики эмоциональных и смысловых источников, из которых вылился в сознании композитора могучий, народный, глубоко русский напев «Славься»! В нем заключены мужество и сила, воля и находчивость русского человека. «Черт возьми, так бы и написать», — восклицает восхищенный виденной картиной Глинка. И непосредственно после широкопланового, массового красочного народного эпизода удивительно органически и логично возникают скромный интерьер — комната Пуш-

кина — и звуки мужественного напева, впервые исполняемого автором за роялем.

В дальнейшем именно этот музыкальный образ становится наиболее значительным положительным началом — ведущей силой в развитии конфликта. Мы упоминали уже о первом «поединке» — о сцене репетиции. Не менее важен эпизод на премьере «Ивана Сусанина», где тот же музыкальный образ играет ведущую драматургическую роль: мощное торжественное звучание «Славься» победно противостоит разнообразным кадрам, в которых запечатлены злые и насмешливые лица сидящих в партере и ложах ненавистников Глинки...

Наконец, тот же могучий мотив возникает и в финале картины, где торжествует единство народа и композитора.

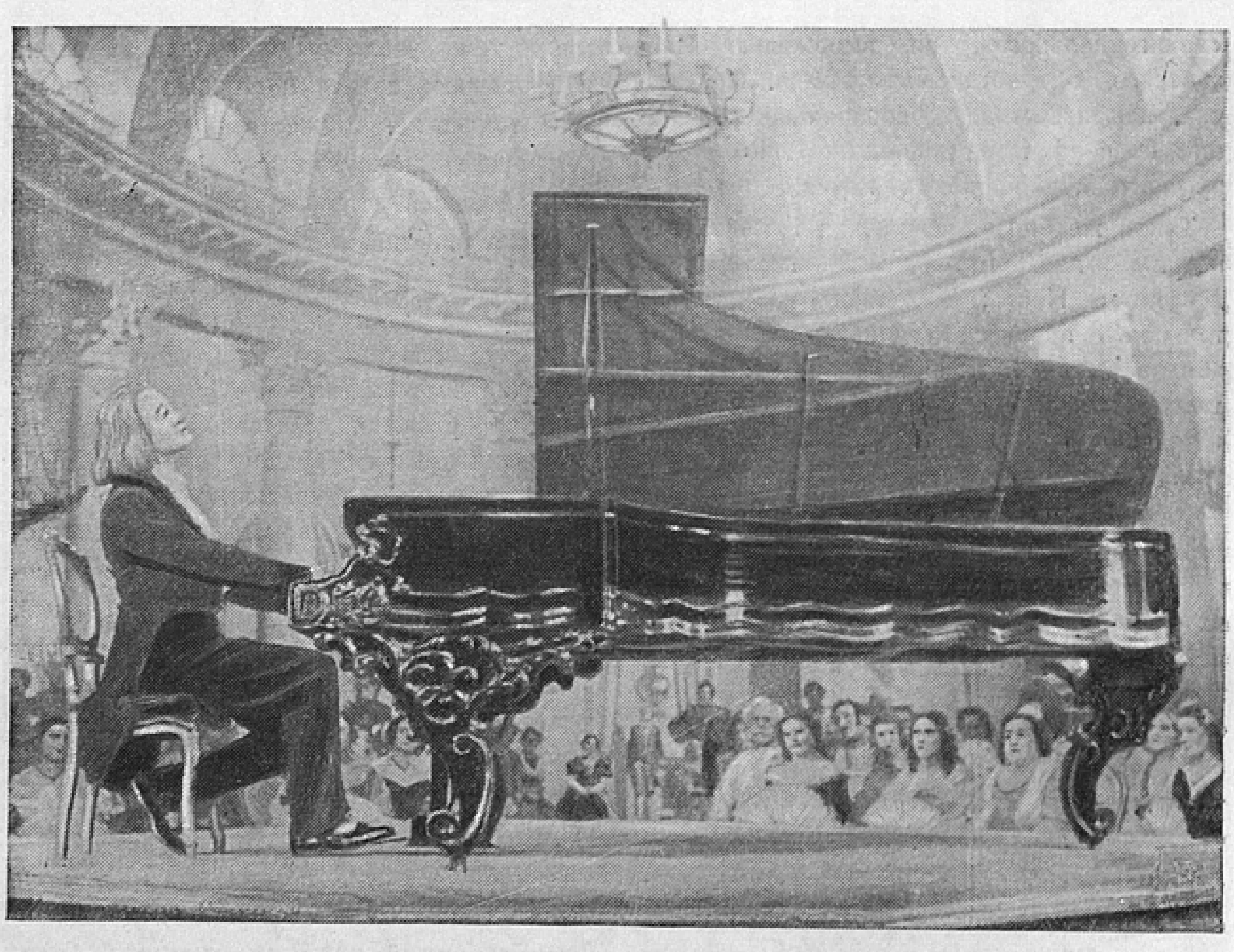
Так же органично рождается и «вступает в бой» и другой музыкальный лейтмотив фильма — радостная, солнечная тема увертюры финала оперы «Руслан и Людмила». Процесс вызревания этой мелодии показан в фильме с большим тактом и подлинным проникновением в психологию творчества. Да, именно так и мог родиться у Глинки этот мотив!

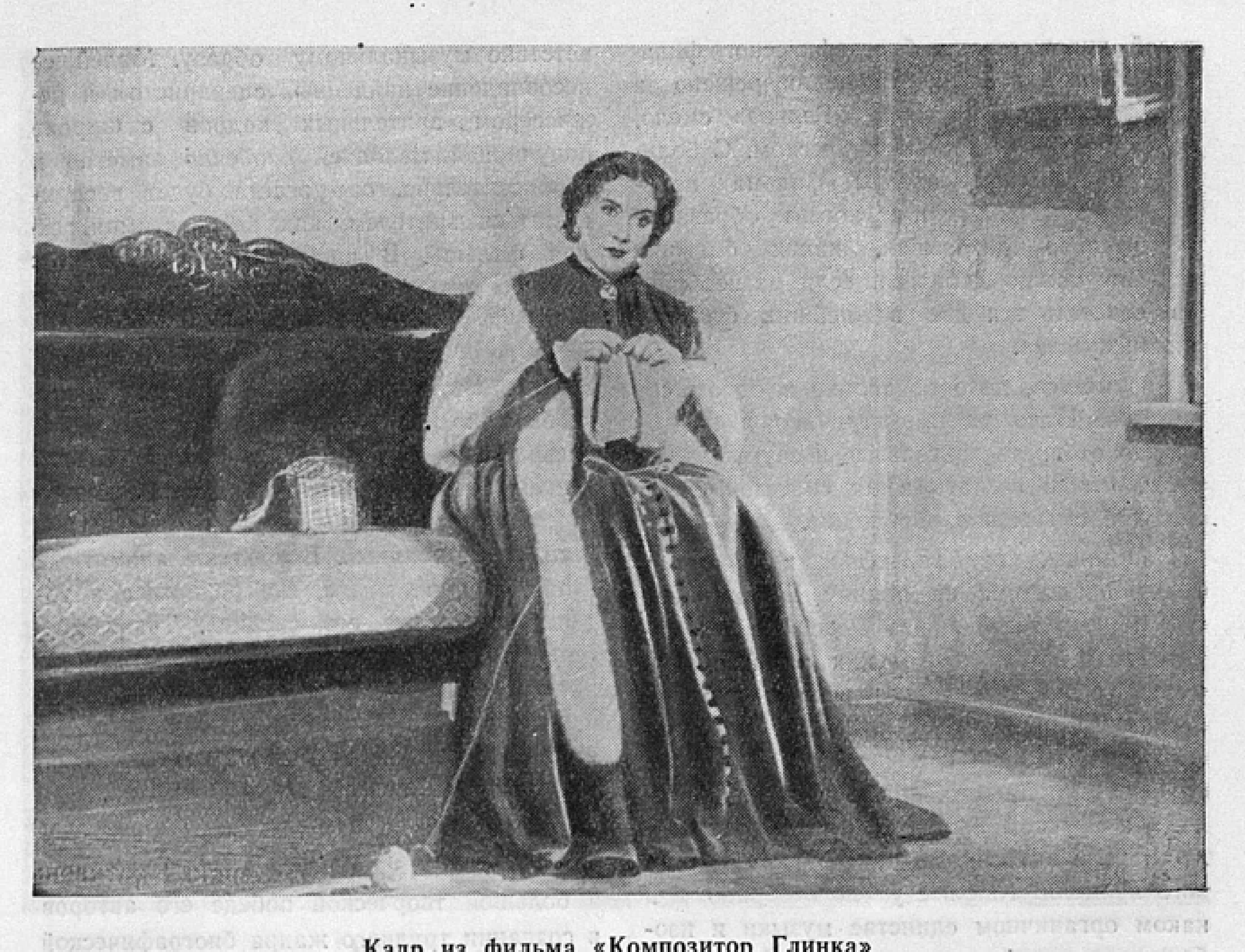
Главное в нем — динамичная ритмическая основа; она-то и возникает (по фильму) в первую очередь в сознании композитора. Еще робкая, импровизированная фраза, сыгранная композитором на фортепиано, свидетельствует уже о новом этапе в создании образа — мелодическом «опевании» найденной метро-ритмической схемы.

Почти сразу после этого оркестр, звучащий в полную силу, демонстрирует тот же только что рожденный мотив во всем его великолепии, в красочно сверкающей инструментовке. И хотя композитор сидит еще за роялем и на экране нет никаких признаков оркестра, эта условность никак не шокирует, ибо здесь блестяще показан процесс **внутреннего слышания** композитором долгожданной темы, логическая работа его творческой мысли, полет его музыкальной фантазии.

Таков и второй эпизод, связанный с той же темой: чтение Глинкой и Даргомыжским партитуры финала оперы. Здесь также правильно акцентирована особенность

Кадр из фильма «Композитор Глинка»





Кадр из фильма «Композитор Глинка»

творческой натуры композитора — умение внутренним слухом полноценно ощущать, слышать найденный и зафиксированный в партитуре музыкальный образ.

К несомненным удачам следует отнести рождение темы арии Сусанина. Этот, едва ли не лучший распевный образ Глинки, наполненный чудесным мелосом народных протяжных песен, возник, возможно, и в иных условиях — не в Италии, как это показывают авторы фильма (хотя известно, что, будучи в Италии, Глинка заготовил много тем для своей будущей оперы). Однако нельзя не признать убедительной и ту версию, которая предлагается нам на экране: мелодия «Ты взойдешь, моя заря» появляется в сознании композитора, как ответ на вспыхнувшие патриотические чувства.

Мы видим, как в минуту особо жгучей тоски по родине Глинка достает книгу с засушенной полевой ромашкой, ставит перед собой на пюпитр старинную гравюру с изображением любимого парка в Новоспасском... Именно в эту минуту под напором нахлынувших чувств и рождается задумчивая, проникновенная мелодия... То, что она звучит не в голосе, а у виолончели с сопровождением оркестра, лишь образно указывает на конкретный этап творчества: мелодия еще не записана — она зреет в сознании композитора, поет в душе его, властно будит его творческое воображение.

В такие моменты весь внутренний слух композитора устремлен в одном направлении, все его интеллектуально-эмоциональные творческие ресурсы напряжены, направлены к одной цели — оформить мелькнувшую мысль в полноценный и законченный мелодический образ.

Нельзя недооценить и такую тонкую находку, как эпизод со звонком. В один из моментов наивысшего творческого вдохновения Глинка «выбит из колеи» неожиданно раздавшимся звонком у двери. Возмущенный композитор с остервенением вырывает из стены звонок и прячет его запазуху... Тонко и проницательно подмечено!

Найти скупые выразительные средства для того, чтобы запечатлеть, воплотить в рельефных зрительных образах высшие моменты переживания, творческого горения художника, композитора, писателя, — крайне трудная и ответственная задача созда-

телей художественно-биографического фильма. Многое в этом отношении решено в кинофильме «Композитор Глинка» смело, ново, с прозорливостью и блеском. С большим мастерством авторы фильма пользуются зрительным и звуковым образами, убедительно доказывая, каких больших успехов можно добиться, если разнообразно сочетать эти два важнейших фактора киноискусства.

Разумеется, дело не только в одном сочетании. Надо уметь вдумчиво и плодотворно отбирать зрительные и звуковые образы, чтобы создать в их синтезе более высокое смысловое обобщение.

Напомним, как рельефно возникает у возвращающегося на родину Глинки (как и у кинозрителя) образ России в результате воздействия нескольких «слагаемых»: русского пейзажа (тихая река с луговым и лесистым берегами), русского человека (девушка, идущая с реки), детали русского быта (коромысло, ковш со студеной водой) и русской протяжной песни с подголосками! Как все это типично для России того времени! Как все умело отобрано и в каком органичном единстве музыки и изображения дано!

То же можно сказать и об итальянских эпизодах.

В иных случаях авторы намеренно противопоставляют звуковой образ зрительному, что позволяет им создать своеобразную двуплановость действия, убедительно раскрыть психологический подтекст. Мы уже упоминали об эпизоде создания Глинкой темы увертюры к опере «Руслан и Людмила». Напомним о звучании в фильме таких глубоко русских по колориту мелодий, как «Не искушай» или ария Сусанина, на фоне итальянских пейзажей — канала Гранде, гондол и т. д. Ясно, что это не случайное несовпадение: с помощью такого приема авторам удается красноречиво передать зрителю душевные переживания Глинки, его мысли и думы, уносящиеся с чужбины к далекой родине...

В фильме, посвященном творческой деятельности композитора, особое значение приобретает умение авторов раскрыть средствами киноискусства эмоциональное содержание уже известного зрителю звукового образа, популярной музыкальной темы. В этом случае решающее значение имеет чуткий и вдумчивый отбор зрительных кадров, их эмоциональное и смысловое соответствие музыкальному образу. Малейшее несовпадение найденных сценаристом и режиссером зрительных кадров с широко популярной мелодией особенно заметно и непростительно, оно всегда будет восприниматься зрителем, как недопустимая, резкая фальшь. В кинофильме «Композитор Глинка» мы находим удачные примеры решения и этой творческой задачи. Мы имеем в виду введение в картину «Попутной песни». Ее радостно торопливый напев необычайно точно соответствует кадрам возвращения композитора в Россию. С волнением смотрит Глинка из окон дилижанса на окружающие широкие просторы — леса, луга, поляны... Все ближе ароматные запахи родной земли, все радостнее и торопливее стучит его сердце... Такая зрительная «расшифровка» этого известного произведения еще более обогащает его в нашем представлении, еще полнее раскрывает все эмоциональное богатство этой, казалось бы, совсем простой песни...

Мы напомнили читателю отдельные сцены и эпизоды фильма, свидетельствующие о большой творческой победе его авторов в создании трудного жанра биографической кинокартины.

* * *

Было бы, однако, ошибкой не отметить и некоторых очевидных недостатков фильма. Не замечать их — это значит проявлять равнодушие к дальнейшему успешному развитию нашего кинематографического искусства. К сожалению, авторы многих рецензий об этом фильме поступили именно так, ограничившись лишь одним славословием в адрес постановщика фильма. Нам думается, что это не может быть полезным ни общему делу развития советской кинематографии, ни самим авторам этого, в целом яркого и глубоко впечатляющего фильма.

Прежде всего обращает на себя внимание повторение приемов и средств из других фильмов подобного же жанра. Так, например, когда смотришь финал фильма — уже седого Глинку, окруженного группой музыкантов-современников — Даргомыжским, Стасовым, Серовым, Балакиревым (которому, кстати, к этому времени было всего 18 лет!), невольно вспоминаешь аналогичную финальную сцену в «Мусоргском». Прием так близок, что невольно ожидаешь, как вся эта группа,



Кадр из фильма «Композитор Глинка»

окружающая Глинку, выйдет из дома и направится на набережную Невы...

Повторяется и ошибка авторов «Мусоргского»: подобно Бородину и другим друзьям Мусоргского, которых Г. Рошаль неоправданно трактовал как младших собратьев и учеников автора «Бориса Годунова», Даргомыжский в «Композиторе Глинке» выглядит лишь робким воспитанником Глинки, составной частью его «антуража». А известно, что именно в эти годы (1853—1855) Даргомыжский сочинил оперу «Русалка», отличавшуюся глубоко оригинальным и самостоятельным творческим почерком автора и проложившую новые пути в русском оперном искусстве.

Думается, что вовсе необязательно показывать, будто общение композиторов с народом происходило только на ярмарках, так же как для раскрытия принципиальных споров, борьбы вокруг их оперных произведений нет надобности почти одинаковыми приемами «обыгрывать» зрительный зал и вводить трафаретные диалоги у театрального подъезда.

Как ни близки по своему демократическому, прогрессивному духу центральные герои этих биографических фильмов, ничто не может оправдать подчас назойливую повторяемость приемов и средств их показа; известно, что достоинство подлинно художественного образа определяется умением раскрыть в нем общее, типическое, прогрессивное начало, роднящее героя с другими людьми и типическое для его эпохи, обязательно в сочетании с единичным, с чертами специфическими, индивидуально конкретными, неповторимо своеобразными.

Серьезным недостатком фильма, на наш взгляд, является несколько односторонняя экспозиция образа великого композитора.

Глинка дорог нам не только эпической стороной своего творчества, но и лирической. Патриотизм и национальная почвенность творчества Глинки раскрывается с неменьшей силой и в лирической стороне его дарования.

В фильме же по существу звучит «в полный голос» лишь романс «Не искушай». Таким любимейшим лирическим откровениям Глинки, как «Я помню чудное мгновенье», «Жаворонок», «Сомнение» и многим другим, не нашлось места в картине. А они

могли быть включены хотя бы за счет сокращения порой излишнего повторения одних и тех же музыкальных образов.

Из фильма почти начисто выпало ближайшее окружение композитора. При всем значении общения с Пушкиным (определяющее значение которого глубоко закономерно и правдиво показано в фильме) вряд ли можно оправдать отсутствие в фильме таких закадычных друзей Глинки, как художники Степанов, Яненко, Брюллов (в фильме это лишь эпизодическая, статичная фигура), писатель-критик Мельгунов, либреттист Ширков и другие. Многие из них были активными деятелями первых демократических русских журналов и несомненно оказали положительное влияние на композитора. То же относится к таким деятелям украинской культуры, как певец и композитор Гулак-Артемовский, Шевченко, поэт Забелла, к польской пианистке Марии Шимановской и другим. Хотя бы лаконичный показ традиционных музыкальных вечеров у Глинки с участием этого круга друзей дал бы возможность отразить важнейшую, но обойденную фильмом тему благотворного влияния гения Глинки на культуру братских народов.

В качестве антагонистов Глинки, помимо Николая I и его приближенных, показан лишь Фаддей Булгарин. В то же время хорошо известно, что одним из главных деятелей придворного реакционного искусства, одним из прямых и непосредственных противников Глинки был А. Львов, автор музыки царского гимна. Введение этого персонажа, на наш взгляд, во многом активизировало бы драматургию фильма.

Отмечая несомненные удачи в раскрытии творческого процесса Глинки, приходится сожалеть, что авторы фильма не сумели показать некоторые индивидуальные его особенности: записи музыкальных тем на вечеринках, во время поездок в Новоспасское, в шуме и спорах с друзьями; значение для творчества звуковых впечатлений— пения птиц, колокольного звона и т. д. Все эти индивидуализирующие облик Глинки черты возможно было ввести, не расширяя рамок фильма.

Как мы уже отмечали, содержание некоторых музыкальных произведений, введенных в картину, очень чутко и верно раскрыто в зрительных образах (жалко лишь, что ни одно из произведений Глинки не звучит в фильме полностью!).

В иных же случаях, на наш взгляд, авторам не удалось найти музыкальным образам Глинки соответствующие зрительные «эквиваленты». Это относится, например, к эпизоду премьеры оперы «Руслан и Людмила», когда Глинка, слушая увертюру, погружается в воспоминания. Как видно, авторы фильма не ощутили глубокую обобщенность этого музыкального произведения. Его искрящаяся оптимизмом и мужеством тема противопоставлена в увертюре антагонистическим образам Черномора (целотонная гамма), оттенена лирической темой арии Руслана. В целом же в основе увертюры лежит один центральный обобщающий образ, который, разумеется, никак нельзя раскрыть в серии разрозненных, мелькающих кадров — воспоминаний Глинки о детстве и юношестве.

В фильме занимают закономерно большое место две оперы Глинки. Раскрыть с помощью зрительных образов содержание их гениальных сцен, показать с новой стороны, обогатив наше представление о них, — заманчивая и благодарная творческая задача постановщиков.

В фильме «Мусоргский», в «Большом концерте» мы наглядно убедились, как ярко, эффективно может быть решена эта проблема. Надолго запоминаются кадры, показывающие, например, сцену под Кромами. Эта бушующая народным гневом и силой сцена из «Бориса Годунова» как бы обрела на экране свое второе рождение. Вынесенные за стены театрального зала на природные просторы могучие образы Мусоргского заблистали новыми красками. Эти эпизоды фильма Г. Рошаля показали, как тесно было музыке в ограниченных объемах сценической коробки, какая подлинно реалистическая мощь и размах заключены в этой поистине гениальной народной сцене! Во многом обогатилась и сцена Сусанина с поляками в умелой экранизации ее А. Ивановским («Концерт мастеров искусств»).

Отрывки из опер Глинки, показанные в фильме «Композитор Глинка», к сожалению, мало выразительны, они не обогатили наше художественное представление о них. Наибольшее внимание постановщик уделил... «арабскому танцу» из «Руслана и Людмилы»; именно в эту сцену почему-то вложено больше всего режиссерской выдумки; эта сцена более всего и запоминается из показанных в фильме опер.

Создается впечатление, что режиссер и не ставил перед собой задачи серьезного ознакомления кинозрителей с оперным творчеством Глинки. В эпизодах, посвященных театральным постановкам «Сусанина» и «Руслана», гораздо большее место занимает изображение зрительного зала, чем сами оперные отрывки. Более того, иногда их эмоциональное содержание, образы замечательной глинковской музыки мало оправданно служат как бы для акцентирования событий, происходящих не на сцене, а в партере и ложах. Так, скажем, неожиданно мрачные, тревожные звуки сцены «Похищение Людмилы» использованы авторами фильма для иллюстрации значительности ухода Николая I со спектакля... Такой монтажный переход только отвлекает внимание кинозрителя от восприятия музыкальных (в данном случае основных) образов, разбивает впечатление от последовательности их развития, а потому ни в коем случае не может служить образцом режиссерской изобретательности, находчивости, вкуса, как ошибочно полагают некоторые критики, например, Р. Юренев в статье «Волшебник Глинка» («Искусство кино» № 10, 1952 г.).

В свете той же задачи более глубокого раскрытия образов оперы нельзя оправдать и «формальный историзм», который, видимо, помешал авторам фильма показать постановку «Сусанина» не в стиле спектаклей 30—40-х годов прошлого века, а на более высоком творческом уровне в более современном декоративном оформлении, то есть более глубоко раскрыть образы гениальной оперы. Тем более, что авторы считали возможным ввести текст С. Городецкого.

Самодовлеющим, внешне красочным эпизодом оказалась большая сцена ярмарки на Украине. Создается впечатление, что увлеченные показом динамики массовых ярмарочных сцен постановщики забыли о своем герое, о том, что весь этот эпизод вначале, как видно, был задуман с целью раскрытия идеи интернационализма «Руслана и Людмилы», народных источников «Камаринской» и других симфонических произведений Глинки, посвященных мелодиям народных песен и танцев. Цель эта оказалась утраченной, послужив лишь поводом к демонстрации яркой, динамичной сцены, которая по существу превратилась в самоцель... Кроме того, вызывает сомнение трактовка главной идеи второй оперы, как «многоязычности», в то время, как основой замысла является прославление силы и славы Руси, благотворного влияния русского народа на судьбы других братских народов, населяющих Россию.

Наконец, нельзя не отметить и отдельных досадных мелочей, которые никак не вяжутся с известным нам обликом композитора. Таков, например, эпизод с метрономом. Трудно себе представить, чтобы гениальный композитор, обладающий исключительным внутренним слухом и большим творческим опытом, прибегал к помощи этого механизма, существующего, по словам Римского-Корсакова, преимущественно «для людей немузыкальных...»

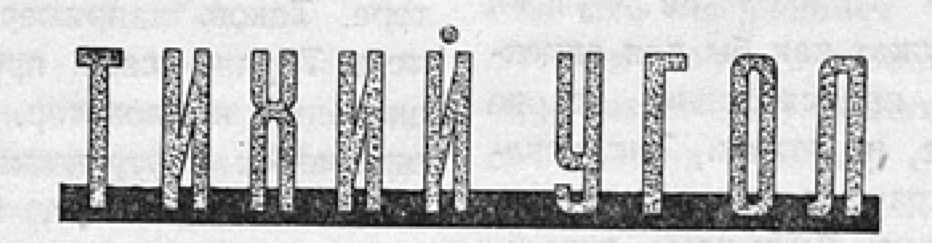
Маловероятна также показанная в фильме волевая манера дирижирования (с засученными рукавами!). И уже совсем непохоже на Глинку (как известно, не отличавшегося большим темпераментом), будто он на репетиции столь раздраженно и даже истерически кричал, призывая ударника оркестра бить в литавры так, чтобы... кожа лопалась(!).

Заметим, кстати, что не следовало бы вообще делать здесь акцент на исключительной силе звучания, ибо превосходство музыки оперы Глинки над репетируемым спектаклем заезжих иностранных трупп заключалось отнюдь не в физической мощи звуков, а в их мелодической красоте, силе идейного обобщения, в глубокой патриотичности и подлинной народности.

Мы ни в какой мере не претендуем на исчерпывающую характеристику фильма «Композитор Глинка», всестороннее освещение произведения в целом. Эта статья носит скорее характер заметок зрителя-музыканта. Хотелось отметить то, что радует и волнует в фильме и вместе с тем то, что вызывает чувство неудовлетворенности.

Разумеется, всякое, в том числе и большое произведение искусства, не лишено обычно и слабых сторон. Так и в данном случае: останавливаясь на некоторых недостатках фильма, мы, естественно, никак не хотели снизить в целом его большого прогрессивного значения для развития нашего советского киноискусства, для важного и благородного дела создания биографических фильмов о славных корифеях великой русской культуры.

НИКОЛАЙ ВИРТА



ТИХИЙ УГОЛ

ЗАБОТЫ ИВАНА НИКАНОРОВИЧА И НИКАНОРА ИВАНОВИЧА

В тихий солнечный день светлосерая «Победа» весело бежала проселком, по обеим сторонам которого до самого горизонта лежали беспредельные поля. Урожай с них уже сняли; соломенные ометы возвышались там и здесь. Где-то вдали едва виднелись черные движущиеся точки — это тракторы поднимали зябь, и ветерок разносил их грохот. Восхитительная, по-осеннему пестрая листва на молодых деревцах, посаженных широкими полосами и разрезающих степь на ровные квадраты, радовала человеческий глаз.

Плотный седоусый человек, занимавший хозяйское место в «Победе», посапывал коротенькой трубочкой и созерцал поля и зеленые насаждения, любуясь величавой простотой пейзажа. Желание поделиться своими чувствами заставило его повернуться к шоферу — такому же плотному, но очень мрачному, занятому исключительно собственной персоной, трудной дорогой и тарахтящей на ухабах машиной.

— Чьи это поля и посадки, Кузьма Петрович?

— По левую сторону — колхоза «Новый путь», по правую — колхоза «Зажиточность», товарищ Полозов, — равнодушно отвечал шофер; казалось, ему не было дела до этого бескрайного простора и не тешил его ясный день...

— А ну, придержи лошадку, я посмотрю посадки.

— А чего смотреть? Посадки, как посадки! — сердито буркнул шофер, но машину остановил.

Полозов с трудом протиснулся через дверку, прошелся вдоль полезащитной полосы. Вернувшись в машину, он сказал:

— Агротехника у них прекрасная. Кто агроном в колхозе «Новый путь»?

— У них на оба колхоза один агроном — Анна Гавриловна Прутикова.

— Прутикова? Очень приятно!

— Все-то вам приятно, все-то вам замечательно!— мрачно возразил шофер.— Удивительное дело!

— У тебя, Кузьма Петрович,— благодушно отозвался Полозов,— плохой характер. Ужасный у тебя характер, доложу я тебе.

— Не отрицаю,— хмуро ответил шофер.— А почему он у меня плохой? Вот вы, товарищ Полозов, ездите по району, и все вам хорошо, все вы похваливаете. А до вас ездил я с товарищем Черноусовым. Тому все было плохо! Ему покажи молочную реку с кисельными берегами, он

тотчас начинал кричать: «Почему, мол, берега кисельные, почему река молочная?»

Полозов рассмеялся.

— А до Черноусова был на вашем месте Ястребов. У того была такая точка: «Ты, мол, что-нибудь такое затеешь, а тебя за это по шапке — зачем затевал?» Ужасно боялся, как бы его не сняли за какую-нибудь затею. Однако сняли и именно за то, что затей боялся. То-то и оно! Люди были разные, а я один. Оттого у меня и характер попорченный.

— Да, сложная у тебя жизнь, Кузьма Петрович, сочувствую!

— Не моя жизнь сложная,— философически заметил шофер,— вся наша жизнь сложная. В порядке критики-самокритики по-партийному должен заметить, что у вас слишком добродушная точка зрения. Не все у нас хорошо, чтобы на каждом шагу радоваться!

— Может быть,— согласился Полозов.— Действительно, дряни в районе еще предостаточно. Но важна, Кузьма Петрович, тенденция. А тенденция весьма оптимистическая.

— Тенденция,— хмыкнул шофер.— Вот побывайте в тихоугловских колхозах, увидите, какие бывают тенденции.

— В чем дело?

— Ничего, увидите!

Помолчав, Полозов спросил:

— Далеко еще?

— Приехали! — шофер указал на столб с табличкой:

СЕЛО

ТИХИЙ УГОЛ

до областного центра 49 километров;
до МОСКВЫ — 556

Машина въехала в большое село, утопающее в зелени. Оно расположилось вдоль длинной, глубокой и широкой балки. На дне ее поблескивала узенькая речушка, а по обоим скатам к самому ручью спускались огороды и сады. Прилепившись к склонам балки, стояли дома колхозников, крытые, как и все избы в селе, железом и шифером. Все тут казалось хозяйственным и добротным: видно было с первого взгляда, что люди здесь живут в достатке.

Кузьма Петрович направил машину к концу села и остановился около дома с надписью: «Правление колхоза «Новый путь». Полозов выбрался из машины и ушел в правление, а шофер начал копаться в моторе. Едва Полозов успел скрыться за дверью, на дороге показались четыре человека: Малышев — высокий, худой, с унылой физиономией; Жердев — толстенький и румяный; Прокофий Евсеевич Суттягин — неопределенных лет с рыжими тараканьими усами, на лице которого были написаны надменность и сознание собственного превосходства над окружающими, и четвертый — наголо бритый с жирным лоснящимся лицом колхозник. Они шли за тарантасом, в котором сидели возчик и понурая мужская фигура. Напротив правления возчик придержал лошадь.

Четверо попрощались с уезжающими, лошадь тронулась, мужчина, сидевший в тарантасе, помахал рукой, провожающие ответили ему тем же и подошли к «Победе».

— Здравствуй, Кузьма Петрович,— приветствовал шофера Малышев.— Полозова привез?

— Привез, товарищ Малышев,— отозвался шофер, вытирая руки концами.— А вы кого провожали?

Все четверо разом вздохнули.

— Бывшего председателя сельского совета, незабвенного нашего друга,— уныло ответил Суттягин.

— А! Яшина... Понятно! — коротко заметил шофер. — Куда же это его?

— На низовую работу, — тем же тоном отвечал Суттягин.

Шофер усмехнулся.

— Освобожден от должности,— вставил Малышев.— «То вознесет тебя высоко, то скинет в бездну без следа!»

— Короче говоря, прогнали Яшина? — шофер потянулся за табачком, предложенным Малышевым.— Давно пора.

— Правильно,— согласился бритый.

— Нет, это ты, Кузьма Петрович, загибаешь,— сердито отозвался Суттягин.— Яшин был человек вполне подходящий.

— Факт! — подтвердил бритый.

— Знали мы этого «подходящего», товарищ Суттягин,— отмахнулся шофер.— Бездельник!

— А как твой новый хозяин, Кузьма Петрович? — спросил румяненький и толстенький Жердев.

— Человек он, товарищ Жердев, со странностями,— ответил Кузьма Петрович, свертывая здоровенную цыгарку.— Ездит по району и все подряд хвалит. Нужны исключительно крепкие нервы, чтобы возить такого человека.

— Отчего же? — недоуменно произнес Жердев.— Это очень превосходно, когда человеку все мило. К примеру, взять мой организм... Я тоже всему радуюсь, мечтаю... Я очень часто мечтаю.

— А чего тебе, Никанор Иванович, не мечтать и не радоваться? — рассудительно заметил шофер.— Вы с Иваном Никаноровичем сами себе хозяева, и слава о ваших колхозах идет добрая. А в районе, знаете, полно и плохого и хорошего. А он даже плохому радуется.

— Это значит — человек с задней мыслью,— глубокомысленно отметил Суттягин, рассматривая сигарету, словно некое чудо.— Значит, он орешек. По наружности — и гладкий и сладкий, а раскусишь...

— Ну, этого и раскусывать нечего, товарищ Суттягин,— заявил Кузьма Петрович.— Я ихнего брата повидал предостаточно. С этим у вас жизнь будет тихая.

— Охо-хо,— шумно вздохнул Малышев.— Жизнь у нас, точно, тихая. Достижения имеются, но мы с товарищем Жердевым рекламы, прямо скажу, не уважаем. Живем себе, никому не мешаем и нам просим не мешать. Вот ты тут, Кузьма Петрович, выразился насчет Яшина. Был он человек исключительно кроткий...

— Да уж... Ни этого шума, ни фантазий,— добавил Жердев.

— ...а теперь нагрянет варяг и начнет шуровать, я, мол, то, да я, мол, сё... Эхе-хе! — и тяжкий вздох вырвался из груди Малышева.

— А вы бы нашли подходящего человека на этот пост в своем же селе, — подал совет шофер.

— Третий день думаем,— рассеянно ответствовал Суттягин.

Покурили, помолчали, разглядывая тихо плывущие облака, словно у них испрашивая совета.

— Нет, не вижу я в селе такого человека,— сказал Жердев.

— Нет такого! — подтвердил бритый.

— А вот и есть! — уверенно сказал шофер. — Ходит вокруг вас, а вы не замечаете — Прутикова!

— Анна Гавриловна? — с удивлением переспросил Малышев.

— Ясно она! — восторженно проговорил бритый.

— Это ты, Кузьма Петрович, попал прямо в точку! — обрадовался Жердев. — Я ведь тоже насчет нее думал, ей-богу! Верно, ей и быть председателем сельсовета! Год пробыла на курсах в Москве... Женщина расчудесная... Задумчивости и кротости в ней — ну, прямо, как у той рыбы...

— Правильно! — подтвердил бритый.

— Хороша рыба! — хмуро возразил Суттягин. — А помнишь, четыре года назад, когда мы строили электростанцию, как она вам мылила шеи за темпы?

— Хватил! — отмахнулся Жердев.— Молода была, горяча...

— А эта ее идея насчет постройки водоема? — с сомнением произнес Малышев.— Забыл, что было на собраниях колхозов?

— Да когда то было? Год назад! Она как приехала, так и не вспомнила о водоеме... Ни разу, — стоял на своем Жердев.

— Не из таких она, чтобы забывать свои идеи,— продолжал Малышев, почесав в затылке.— Кстати сказать, что мы ей скажем, ежели спросит? Ты вспомни, какие решения мы тогда вынесли под ее нажимом... Насчет садов, насчет породистого скота... Если не запамятовал, народ принял ее предложения единогласно!

— Мало ли что было год назад! — отмахнулся Жердев.

— Не знаю, не знаю... Раза три видел, как она вдоль Балки прогуливалась... И на лице — мечта...

— Ну, это мечта на киселе. Многие за Балку хотели браться, не она первая, не она последняя.

— Все-таки, — меланхолически отозвался Малышев, — я считаю, что мечтающая личность — самая опасная личность.

— Верно! — сказал бритый.

— Э, пессимист ты, доложу я тебе, Иван Никанорович! — досадливо сказал Жердев. — Может быть, она о муже мечтает. Живет одиноко, вот и размечталась.

— Правильно! — вставил бритый.

— Сомневаюсь,— поджав губы, проговорил Малышев.— Сомневаюсь, чтобы дело было только в муже... Да и не молода ли для такого руководящего поста? Тридцать два года...

— Тридцать три,— сказал бритый.— Молода.

Жердев окончательно рассердился: пессимистическое настроение приятеля вывело его из себя.

— Да пойми ты,— с сердцем проговорил он,— колхозные массы беспредельно уважают Анну Гавриловну!

— Не все.— желчно проговорил Суттягин.— Лично я не слишком.

— Ясно, не слишком, поскольку она отказалась выйти за тебя замуж! — поддел его Малышев.— Кто их знает, этих женщин,— с сомнением продолжал он. — Лично я им не доверяю.

— Нет, этой можно доверить пост, — солидно проговорил шофер. — Районное руководство, полагаю, Прутикову поддержит.

— Ладно,— с видимой неохотой произнес Малышев.— Уж лучше Прутикова, чем варяг.

В это время Полозов вышел из дома. Малышев и Жердев подошли к нему. Суттягин и бритый поклонились.

— Иван Никанорович Малышев, председатель колхоза «Новый путь»,— сказал Жердев.— Лично я — Жердев Никанор Иванович —

председатель колхоза «Зажиточность». Суттягин Прокофий Евсеевич — счетовод сельсовета. Михаил Павлович Басардин — наш активист.

— Очень приятно. Вы-то мне и нужны. Как насчет кандидатуры нового председателя сельского совета? Думали об этом? Советовались с народом?

— Как же, как же! — с живостью отозвался Жердев.— У нас, товарищ Полозов, есть идея насчет Анны Гавриловны Прутиковой. Тридцати трех годов женщина, тихая, специалист по сельскому хозяйству.

— Не знаю,— тянул Малышев.— Только что вернулась с курсов, фантазии у нее какие-то. Я лично воздерживаюсь. Впрочем, ежели районное руководство...

— Районное руководство свое слово скажет. Ну, а самое-то главное — мнение народа?

— Коммунисты и беспартийные массы наших колхозов, товарищ Полозов, любят Анну Гавриловну до самозабвения! — с воодушевлением подхватил Жердев. — А насчет фантазий — это ничего, это обомнется. Работы — гора, не до фантазий будет.

— Вот что. Вызовите Прутикову, и пусть она вместе с вами покажет мне хозяйство колхозов. Послушаю ее, поговорю, составлю мнение.

— С одного взгляда мнения не составляются,— изрек Суттягин.

— Правильно! — поддержал его бритый.

Полозов недоуменно покосился на Суттягина. Жердев поспешил разъяснить странные слова приятеля:

— Он у нас обожает критику-самокритику. Вы не обижайтесь.

— Стою на страже законов,— важно надуваясь, проговорил Суттягин.

Полозов повел плечами:

— Пожалуйста! Однако странно... Ни с того, ни с сего... Хм...

Настроение могло быть испорчено вконец, но счастливая случайность выручила председателей — к ним шла маленькая хрупкая женщина.

— Легка на помине! — обрадовался Жердев.— Анна Гавриловна, а я как раз собирался посылать за тобой!

— Замечу,— прошипел Суттягин,— ошибка в выборе руководства не проходит бесследно для иных товарищей, в том числе и ответственных! А пока всего наилучшего!

Суттягин откланялся и отбыл во свояси как раз в тот момент, когда Анна Гавриловна Прутикова подошла к разговаривающим.

Рядом с Малышевым она выглядела сущим ребенком. Тонкое лицо ее с большими голубыми глазами казалось совсем детским. Тяжелые косы падали на спину, тихий, светлый взгляд сообщал ей миловидность и застенчивость. Глядя на нее, можно было подумать, что она не способна обидеть муху.

— Наш общий агроном,— представил ее Жердев.— Вполне справляется с работой в двух колхозах. Секретарь партийной организации в колхозе Ивана Никаноровича, шесть лет в рядах партии, получила добавочное образование в виде партийных курсов. Только что вернулась из столицы нашей Родины. Товарищ вполне подкованный.

Полозов с улыбкой пожал руку агронома. Детская миловидность и застенчивость плохо вязались в его сознании с тем большим делом, которое лежало на слабеньких плечах Анны Гавриловны.

— Очень приятно,— сказал он.— Поликарп Алексеевич Полозов. Прошу, Анна Гавриловна, покажите мне с председателями ваше хозяйство. Кузьма, заводи серую!

Полозов галантно открыл перед Анной Гавриловной дверцу автомобиля и помог ей сесть на хозяйское место. Следом за Прутиковой сели в машину оба председателя, а бритый поплелся за ними пешком.

РАЗНЫЕ СУЖДЕНИЯ РАЗНЫХ ЛЮДЕЙ

Через час Полозов, Прутикова, председатели колхозов и бритый «активист» выходили из скотного двора, крытого шифером. Анна Гавриловна попыталась закрыть тяжелые с резьбой ворота; Полозов, опередив председателей, помог ей.

— Отлично! — проговорил он.— Чисто, светло!

— А каков скот?! — вставил Жердев.— Скот-то каков!

— Скот хоть куда! — воскликнул Полозов, сохраняя на лице полную непроницаемость.

— Конечно, он мог бы быть и лучше,— осторожно заметил Малышев, приметив, что Полозов играет в восторженность.— Но пределов хорошему нет. Обходимся и этим.

— Верно! — сказал бритый.

— Зачем же, если можно завести лучший? — сердито спросил Полозов агронома.

Анна Гавриловна помалкивала.

— Денежки, товарищ Полозов,— хмуро произнес Малышев.— Расходов много, а каковы будут доходы в этом году — кто знает.

— По-хозяйски живем, денежки про черный день держим,— поддакнул Жердев.

— Заведите породу получше — и денежек будет побольше,— вяло сказала Прутикова.

— Ты нас не учи, как денежки добывать, мы это сами знаем! — отрезал Малышев.

— Оно когда денежки лежат в банке да наращивают жирок в виде про́центов, оно и живется как-то спокойнее, — весело вставил Жердев. — Мы, товарищ Полозов, добились самого главного: народ живет богато, сытно...

— Факт! — подтвердил бритый.

— Будет и у нас скот преотличный, дайте срок! — пообещал Жердев.

— Ну, а ваше мнение? — Полозов обратился к агроному.

— Что мое мнение! Есть мнение колхозных собраний,— апатично ответила Прутикова.— Да, видно, эти решения для нас не закон.

— Никаких замечаний по животноводству больше не будет? — быстро вставил Жердев.

— Помилуйте, какие замечания! — отозвался Полозов, и не понять было, хвалит он или порицает. — Извините за вопрос, — снова обернулся он к Прутиковой,— лесные полосы тоже не обошлись без вашего участия? Проезжал мимо — видел. Агротехника у вас... Вы просто молодчина!

— Ну, лабораторию нашу мы вам показали, школу видели...— проговорила весьма равнодушная к похвалам Прутикова.— Что же еще?

— Может, товарищ Полозов желает осмотреть электростанцию? — ввернул Жердев.

— С превеликим удовольствием! — ответил за Полозова бритый.

* * *

Полозов и его спутники ходили по машинному залу электростанции — светлому и просторному, где машины работали почти бесшумно.

— Половина домов электрифицированы,— объяснил механик, юноша в новешеньком комбинезоне; с Полозовым он был сдержанно почтителен. — Иногда даем энергию на тока. Уж очень у нас дорогое топливо — торф — товар привозной.

— Да, дороговато! — сказал бритый.

— Ничего не дороговато, — осадил его Жердев. — Колхозники вполне довольны. Станция дает приличную прибыль.

— Точно! — вставил бритый.

— Ну, и что же? Пускаете прибыль в оборот? Скажем, расширить станцию, дать энергию на тока, завести электродойку, осветить не половину домов, а все? — Полозов обращался то к одному, то к другому председателю.

— Мечтаем, товарищ Полозов, мечтаем! — затараторил Жердев.

— А вы как думаете, Анна Гавриловна? — обратился Полозов к агроному, пристально всматриваясь в ее задумчивое лицо. Ему не нравилось безучастное отношение Анны Гавриловны к успехам колхоза.

— И об этом решение было! — бесстрастно отвечала Прутикова.— Была бы у нас вода — хватило бы энергии и на быт и на производство.

— И водичка будет, не все сразу! — заминая разговор, проговорил Жердев.— Ресурсы не те, товарищ Полозов!

— Вот видите? Ресурсы не те,— слабо улыбнувшись, сказала Прутикова.

— Простите за нескромный вопрос,— проговорил Полозов, пытливо посмотрев на агронома.— Мне все кажется, будто вы чем-то недовольны?

— Что вы! — тихо отвечала Прутикова.— Мы тут всем очень довольны.— Она вздохнула, и не понять было Полозову, почему вырвался у нее этот вздох.— Куда поедем дальше? — спросила она.— Может быть, посмотрите наши сады?

— Сады у нас превосходнейшие! — опять затараторил Жердев.— Старые сады, прибыльные.

— Да, сады у нас могли бы быть очень хорошими! — согласилась Прутикова.

— Отчего же их не сделать такими? — осведомился Полозов.

— А прибыль? — с той же непонятной улыбкой возразила Прутикова.— Расширять и освежать сады — значит вкладывать в них капиталы, а молодые сады капиталы возвращают не скоро. Значит, не надо ни расширять, ни освежать. Впрочем, колхозники другого мнения...

— Хм! — Полозов покосился на агронома. Она все больше и больше удивляла его своей бесстрастностью и непонятной усмешкой, блуждавшей на ее губах.

Все вышли на улицу.

— Ну, как электростанция? — спросил Малышев.

— Не ожидал! — вытирая платком лицо, отвечал Полозов.— Честно признаюсь, не ожидал!

Прутикова опять усмехнулась, а Малышев недовольно фыркнул.

* * *

Полозов, Анна Гавриловна и председатели гуляли в колхозном саду. Полозов с аппетитом ел яблоки, срывая их с ветвей, склонившихся под тяжестью плодов к земле.

— Что ж! — говорил он с тем же непроницаемым выражением, — не нахожу слов для похвал! Признаться, ехал к вам, и грызло меня сомнение... Уж больно название-то у села символическое: «Тихий Угол»!

— Нравится название, а? — в восторге пролепетал Жердев. — Уголок, действительно, тихий. Сами не шумим и не любим, когда прочие шумят. И все у нас есть, решительно все!

— А чего нет — достигнем! — подхватил Малышев.

— Главное — народ доволен,— подтвердил Жердев.

— Факт! — заявил бритый.

— Да что вы мне все о народе! — вдруг вспылил Полозов. — На-

род — народом, а о колхозах тоже думать надо. Расширять производство, улучшать!

— Вот это верно! — сказал бритый.

— Мечтаем, товарищ Полозов, мечтаем! — безоблачно улыбаясь, ответил Жердев.

— Мечтаете! — зло подхватил Полозов. — У вас в колхозах лежат сотни тысяч чистоганом. Пора бы их пустить в дело.

— В чужом кармане легко доходы считать,— хмурясь, проговорил Малышев.— А кто считает расходы? Сотни тысяч... Гм! Это тоже не предел!

— Было бы у нас по миллиончику, тогда бы и мы показали себя! — с живостью сказал Жердев.— Тогда бы и принялись за исполнение мечтаний и за реализацию некоторых решений.

Полозов крякнул:

— А вы, Анна Гавриловна, все помалкиваете! — недовольно сказал он.— Если что не нравится, скажите прямо.

Анна Гавриловна поглядела на него: взор ее был ясный, невозмутимый.

— Простите за откровенность, Поликарп Алексеевич, но прежде всего мне не нравятся ваши восторги.

Полозов отшвырнул яблоко:

— Что-о? — сурово сказал он.

— Если хотите, могу повторить.

Полозов побагровел, хотел что-то сказать, отнюдь не вежливое, но сдержался. Председатели укоризненно качали головами.

— Едем! — отрывисто бросил Полозов и зашагал к «Победе».

В машине ехали молча. Полозов пожимал плечами, пыхтел, пытался раскурить трубку, а она, как назло, все время тухла, и Полозов едва сдерживал злость.

А позади машины плелся бритый «общественник».

РЕШАЕТСЯ ЕЕ СУДЬБА

В одной из комнат сельского клуба разговаривали Полозов, Малышев, Жердев, Маша Нечаева — высокая статная девица, бойкая на язык; председатель одного из ближних колхозов Прасковья Федоровна Кузнецова — женщина весьма полная, чтобы не сказать больше, но отнюдь не флегматичная, что так свойственно людям ее комплекции, и другие.

— Нет, — говорил Жердев, — твои сомнения, товарищ Малышев, неосновательные. Мы руки и ноги советской власти. Но что руки и ноги без головы? Ничего! Скажем,— в упоении продолжал он,— что было бы с нашим районом, ежели бы у него не было головы? — Жердев обращался скорее в пространство, нежели в адрес Полозова.— Но мы можем спать спокойно — голова имеется!

Полозов недовольно кашлянул.

— И та голова, которую мы хотим поставить в сельсовет...

— Ну, при той голове вам спать не придется! — ехидно заметила Маша.

— Голова небольшая, даже, скажем откровенно, женская, но кака-ая! —загудел мощный голос Прасковьи Федоровны.

— Иная женская голова стоит двух мужских! — с язвительной улыбкой в сторону Малышева сказала молодая красивая колхозница.

— Ты, Елена Степановна, преувеличиваешь! — возразил Малышев.— Ничего такого особенного в Прутиковой я не наблюдаю, и сомнения грызут меня до сих пор... Семь раз отмерь, Прасковья Федоровна, один раз отрежь.

— Именно так и живу! — грозно поведя очами в сторону Малышева, отвечала Прасковья Федоровна.— Этого правила держась, колхоз поставила, этому же правилу следую во всем.

— Короче говоря, — пылко отозвалась Маша, — комсомольские организации колхозов за кандидатуру Прутиковой.

— Не знаю... Ходила со мной, все молчала...— недовольно морщась, проговорил Полозов.

— Исключительно из-за скромности! — успокаивал районное руководство Жердев.— Так уж нами воспитана.

— Больно скромна! — тянул Полозов.— Не знаю, что вы в ней такого нашли?! Все чему-то усмехается! Какая-то тихоня... Вряд ли она справится с таким ответственным постом. Сомневаюсь.

— Ах, боже мой,— кипятился Жердев.— Зато человек-то какой! Что ей ни скажи, тотчас сделает. А что тихоня — так и хорошо! Крикунов у нас и без того достаточно.

— Это она по наружности тихая, товарищ Полозов,— убежденно проговорила Маша.— Она очень беспокойная!

— Насчет беспокойства,— поддержала Прасковья Федоровна,— так скажу: все мы беспокойные...

— Не все! — снова с ехидством вставила Маша. —Иные достигнут чего-нибудь — и на печку. Мы, дескать, все сделали, у нас-де все хорошо!

— Это ты о ком же, товарищ Нечаева? — сердито спросил Жердев.

— Это я о вас, Никанор Иванович, и о вас, Иван Никанорович!— без запинки ответила Маша.

— Н-да! — поморщился Полозов. — Впрочем, если настаиваете...

— Учтите, массы за нее,— ввернул Жердев.— Демократия, она, знаете...

— О демократии вам бы почаще вспоминать,— бросила Маша в сторону председателей.

— Это вы о чем именно, товарищ Нечаева? — воззрился на Машу Жердев.

— Это я о прошлогодних решениях наших колхозов. И о том, как вы их выполняете.

— Уж как вы там хотите, — сказала Прасковья Федоровна, — а в моем колхозе все за нее.

— С себя лично я ответственность за эту идею снимаю,— угрюмо объявил Малышев.

— Да будь покоен,— утешал друга Жердев.— Она у нас наилучшим манером... Мы, Иван Никанорович, руководство ею возьмем всецело на себя!

— Ну, это еще как сказать! — усмехнулась Маша.

— Хорошо. Созывайте сессию совета, ставьте Прутикову,— заключил Полозов.

АННА ГАВРИЛОВНА ДОМА И В СОВЕТЕ

Поздним вечером лежала Анна Гавриловна на диване в своей горенке, чистой и светлой, и читала Пушкина. Все в комнате говорило о профессии хозяйки: полка с книгами о сельском хозяйстве, микроскоп, колбы с какой-то жидкостью, пучки трав, пшеницы и прочих культур на стенах, кучки зерен на бумажках на подоконнике... Над диваном и в простенках висел бронзовый барельеф Сталина и фотографии, изображавшие Анну Гавриловну в поле, на лесной полосе, вдвоем с Машей Нечаевой.

В углу тихо посапывал электрический чайник. Анна Гавриловна так увлеклась чтением, что не заметила, как начала вздрагивать крышка чайника, и очнулась только тогда, когда он сердито зашипел. Анна

Гавриловна вскочила, выключила чайник, включила свет, хотела вернуться к книге, но раздумала, подошла к полке, сняла сверху большой, скатанный в рулон лист ватмана, сдула с него пыль, развернула... На ватмане была нарисована Балка, разрезавшая Тихий Угол на две части, плотина поперек нее, здание гидростанции... Анна Гавриловна долго рассматривала ватман, тяжело вздохнув, свернула, положила на прежнее место, снова включила чайник и, поджидая, когда он закипит, взялась за микроскоп.

Но работа не ладилась: Анна Гавриловна то и дело задумывалась и отвлекалась... Потом она встала, подошла к окну, распахнула его. Село спало под небом, сиявшим осенними звездами... Так она стояла, мечтая о чем-то, хмуря лоб и покусывая губы, пока чайник опять не напомнил ей о своем существовании. Анна Гавриловна сердито выключила его, подошла к дивану, рассеянно взяла книгу, вслух прочитала строфу:

Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает;
На девственных устах улыбка замирает.
Давно твоей иглой узоры и цветы
Не оживлялися. Безмолвно любишь ты
Грустить. О, я знаток в девической печали;
Давно глаза мои в душе твоей читали.
Любви не утаишь: мы любим, и как нас,
Девицы нежные, любовь волнует вас.

— «Девицы нежные, любовь волнует вас!» — тихо повторила Анна Гавриловна.— Если бы было кому взволновать! — сказала она вслух.— Если бы было...— Она печально улыбнулась.— «Давно твоей иглой узоры и цветы не оживлялися». Действительно, давно!

Анна Гавриловна отмахнулась от назойливой мысли, потянулась к рабочему ящичку, вынула оттуда вязанье, и быстро-быстро замелькали спицы в ее руках.

Петухи прокричали на селе, когда кто-то осторожно постучал в окно.

— Аня, ты что делаешь? — раздался голос Маши.

— Кофту вяжу, пора к зиме готовиться! Заходи. Почему так поздно?

— В районе была. Заходить не буду, тут хорошо. А ну, покажи кофту!

Анна Гавриловна подошла к окну. Маша просунулась в комнату, разглядела вязанье.

— Мастерица ты, на все руки дока! Хорошо вязанье, а новости еще лучше!

— Какие новости?

— Завтра сессия сельсовета — будем выбирать тебя председателем.

— Как выбирать? — сердито проговорила Анна Гавриловна.— Я же отказалась!

— Ты отказалась, да народ твоего отказа не принял. Все решено, дай я тебя поцелую! Поздравляю.

Анна Гавриловна машинально положила вязанье на окно, села на стул, закрыла глаза.

— Да ты что, бесчувственная, что ли? — вскипела Маша.— Тебе народ оказывает такую честь, а ты... Словно тебя громом ударило!

Анна Гавриловна молчала. Лицо ее было напряжено, лоб хмурился.

* * *

Ранним утром Анна Гавриловна подошла к большому новому дому с вывеской, извещающей, что именно здесь и находится Тихоугловский сельский совет.

Оглядев дом (словно видя его впервые), Анна Гавриловна вошла через крылечко в помещение.

Здесь сидели, покуривая махорку, сторож Архип — полусонный и всегда злой старик — и бритый «общественник». Он примостился на корточках около печки.

Анна Гавриловна сняла пальто, бросила его на стул (вешалки в совете не оказалось), поправила волосы, подошла к диаграммам с жирными надписями «Наши успехи», критически покачивая головой, рассмотрела их.

— Архип Лукич,— сказала она,— давай-ка снимем эти диаграммы.

— Это почему же? — сердито спросил Архип, прекращая на минуту свое занятие.

— А потому, что они не соответствуют правде. Я заменю их другими. Они будут называться: «Наши неуспехи в свете успехов всей страны»...

— Верно! — вставил бритый.

— А вы что тут делаете, Михаил Павлович? Почему не в поле? Идите работайте!

— Слушаюсь,— сказал бритый и остался на месте.

— Архип Лукич, а ну, подмети пол! — распорядилась Анна Гавриловна.

Архип взял веник и начал мести пол. Мешаясь с табачным дымом, пыль оседала на лавки, на колченогий стол, покрытый зеленовато-бурой материей, на плакаты и диаграммы, застилая давно немытые окна, отчего свет в совете был тусклый и неприветливый.

— Ты что делаешь, Архип? — чихая, спросила Анна Гавриловна.

— Или не видите? — раздраженно отвечал Архип.— Мету помещение, а в промежутках — сторожу его.

— Пойди за водой, помочи веник, побрызгай водой пол, тогда и мети. Стой! Окна тут когда-нибудь открывались?

— Окна забитые! — пробормотал Архип: видимо, бывший председатель сельсовета держался более либеральных взглядов на чистоту.— Забиты для удержания тепла зимой и против мух летом.

— Принеси молоток и клещи. Откроем окна! Поворачивайся!

— А может, я не умею поворачиваться? — огрызнулся Архип. Он и рад бы был поругаться, но Анна Гавриловна не проявила никакого расположения к дальнейшим пререканиям.

После того как Архип ушел, хлопнув дверью, Анна Гавриловна открыла шкаф, набитый бумагами в рваных выцветших папках, вынула с верхней полки пропыленный с желтыми пятнами ватман — такой же, какой мы видели у нее, бережно стряхнула с него пыль, положила на место, заглянула в пустую чернильницу, рассеянным взглядом окинула неуютное помещение совета... Размышления ее прервал Архип. Он нес ведро воды, молоток и клещи.

— Приведи в порядок совет! — приказала Анна Гавриловна.— Я иду в школу и вернусь через полчаса. Замечу окурок или пыль — сниму с должности! — и вышла.

Архип с раскрытым ртом, как бы лишившись дара речи, долго смотрел ей вслед. Потом он с ожесточением начал выдирать гвозди, которыми были забиты окна.

— Порядочки! — мотая головой, сказал бритый.

* * *

Через час Анна Гавриловна снова была в сельском совете. Помещение преобразилось: ни табачного дыма, ни грязи, исчезла паутина из углов, табуретки, отмытые до естественной краски, выглядели новыми,

на полу — от двери к столу — бежала цветная дорожка. Анна Гавриловна сидела за столом, покрытым чистой зеленой бумагой. Перед ней стоял Суттягин.

— Товарищ Суттягин, я сейчас была в школе. Директор сказал, что сельсовет систематически задерживает зарплату учителям и техническим работникам школ и больниц.

— Более или менее,— последовал ответ свысока.

— А вы знаете, что и меня и вас отдадут за это под суд?

— Факт! — сказал бритый.

— Под суд отдают за преступное перерасходование сумм,— назидательно отвечал Суттягин.— За экономию не отдают.

— Верно! — вставил бритый.

— Позвольте, какая же тут экономия — вспыхнула Прутикова.

— А такая, товарищ председатель, — поучающе сказал Суттягин. — Лежат себе денежки, идут они на большие дела, а учителя и прочий персонал вполне могут обождать. Такого случая, чтобы кто-нибудь помер от несвоевременной выплаты зарплаты, у нас не было.

— Да вы что? Вы понимаете, что вы говорите? — возвысила голос Прутикова.

— Хоть вы и отказали мне в законном браке, товарищ Прутикова, но прошу вас быть со мной повежливее! Я стою на страже закона и финансов.

Прутикова оторопела:

— Можете стоять на любой страже, но зарплату учителям и техническим работникам надо выдавать во-время.

— Учителя на районном бюджете. Им задерживает зарплату райфо. Надо принять соответствующие меры против проходимца Сыромятникова,— отчеканил Суттягин.— Но вам с ним не сладить. Вы лишены дара борьбы за законность по случаю легкомысленной молодости.

— Ладно, я еще покажу вам свой дар! — оборвала его Прутикова.

— Угрозы по отношению к нижестоящим караются строго,— зловеще проговорил Суттягин.

— Да вы что, белены объелись? — уставилась на него Анна Гавриловна.— Как это понять?

— Угрозы плюс оскорбления, ты слышал, Михаил Павлович?

— Факт,— сказал бритый.

— Ладно, — проговорила Анна Гавриловна, сдерживая негодование.— Завтра же давайте мне справку о задолженности. И предупреждаю, товарищ Суттягин, бросьте эти свои идеи насчет экономии. Я за финансовую дисциплину буду спрашивать круто.

— Круто могут спросить с вас за зажим критики! — сказал Суттягин и вышел.

— Он что, того? — спросила Анна Гавриловна, крутя ручку телефона.

— Не связывайся ты с ним, мать! Зверь! — предупредил ее Архип.

— Правильно,— подтвердил бритый.

— Мне райфо. Хорошо, подожду. Ничего, дедушка, на всякого зверя есть охотник. Райфо? Сыромятникова. Здравствуй. Прутикова. Слушай, я начинаю против тебя судебное дело. За то, что задерживаешь зарплату учителям. Что? Где хочешь доставай, а я меры приму. Будь здоров...

— Так его! — рассмеялся бритый.

* * *

Было темно, когда какой-то человек подошел к сельсовету, крадучись положил в почтовый ящик пять конвертов и быстро ушел.

На утро, разбирая поступившую почту, экспедитор районной конторы связи покачивал головой и говорил:

— Заваливает нас Тихий Угол почтой! Да какой! И в Верховный Совет СССР, и в главную прокуратуру, и на имя товарища Шверника, и в обком, и в областную прокуратуру! И какие у них дела в этих учреждениях — понять не могу!

АННА ГАВРИЛОВНА МЕЧТАЕТ...

Прохладным и чистым вечером около мельницы на полянке веселилась сельская молодежь.

А у наших у ворот шумное движение,
Гармонисту за игру общее почтение! —

пели девушки, а гармонист — строгий и неприступный Алеша — мечтательно выводил на гармони веселую мелодию. Рядом с ним сидела Маша; парни крутились вокруг нее. Среди них особенно выделялись своей молодцеватостью два дружка, два тракториста: Прохор Крученых и Семен Луговой — детинушки могучие, лихие танцоры и жестокие сердцееды. Оба они наперебой ухаживали за Машей, а она словно бы не замечала их.

За спиной Маши стоял Суттягин.

— Имею честь,— говорил он Маше,— снова напомнить вам о себе, Марья Трофимовна.

— Вы многим девушкам напоминаете о себе, товарищ Суттягин!— с усмешкой отвечала Маша.— Оставьте меня!

— Почему? Лета ваши мне подходящие, заработок ваш — тоже. Я человек в селе видный, интеллигент — счетовод сельсовета... Приличная партия! — скрипуче тянул Суттягин.

— Машенька, товарищ Нечаева, ну что ты его слушаешь? Попляши с Семеном Луговым! — сказал Семен, озорно сбивая чуб на сторону.— Мы с приятелем сохнем по вас. Полюби любого — топорами сечься не будем!

Суттягин поджал губы и отошел в сторонку.

— Отстань, Луговой,— смеялась Маша.— От твоих любезностей пахнет бензином, больно уж крепки!

— Сеня, оставь ее в покое, послушай дружка! — вмешался в разговор Прохор Крученых — в зубах у него была залихватски зажата папироса, шляпа сдвинута набекрень, физиономия загорелая, зубы блестели.— Не нужны ей трактористы-танкисты, ей нужна ин-телли-ген-ция!— он подмигнул в сторону Суттягина.

— Но-но, — зловеще сказал Суттягин. — Придержи свой язык, товарищ Крученых. Он тебя до Киева доведет.

— Убирайтесь вы отсюда, товарищ Суттягин! — бросил Луговой.— Скучать не будем!

Суттягин с гордо поднятой головой покинул молодую компанию, а Маша запела:

Подруженька моя Сима,
Приходи сегодня к нам.
Дай мне Горького Максима,
Я тебе Толстого дам! —

встала, выхватила из толпы самого невзрачного паренька и закружилась с ним, выбивая частую дробь на сухой утоптанной земле, а девушки начали новую прибаску, бросая красноречивые взгляды на Машу:

Говорят, что ты бойка...

Маша подхватила:

А я не отпираюся!
Четверых с ума свела,
Пятого стараюся! —

и обожгла трактористов таким взглядом, что хоть действительно с ума сходи!

Пока шло веселье, невдалеке от молодежи появилась Анна Гавриловна. Она медленно брела вдоль Балки, по самому краю ее, то заглядывая вниз и прислушиваясь к журчанию ручейка, то останавливаясь и мечтательно посматривая на небо, на полную белесую луну.

Мне не нужен пуд муки,—

донесся до Анны Гавриловны голос Маши, и она остановилась прислушиваясь.

Мне не нужно жита,
Меня милый поцелует —
Я неделю сыта!

Луговой, заметив фигуру Анны Гавриловны, обливаемую жидким светом луны, подошел к Маше.

— Маша, подружка твоя опять мечтает! Опять вдоль Балки бродит. Поди, позови ее к нам. И председателям часом веселье необходимо!

Маша подошла к Анне Гавриловне, присевшей на краю Балки, обняла ее, та вздрогнула: задумалась, замечталась, не слышала шагов Маши.

— Аня,— ласково проговорила Маша.— Опять ты мечтаешь. Ну, что на сердце твоем, подруженька?

Анна Гавриловна молчала.

— Эх, Аня, замуж бы тебе! Сколько по тебе сохнет! Выбор, прямо скажу, неограниченный! — Маша тихо засмеялась.

— Оставь! — сердито остановила ее Анна Гавриловна.— Совсем о другом я думаю и о другом мечтаю.

— Ну, так скажи, о чем? — допрашивала подругу Маша.— Не пойму я, например, чего это ты на Балку зачастила? Словно канатом тебя сюда тянет.

— Тянет, Маша!

— А чего тебе она далась?

— Не нравится она мне, вот в чем дело, Маша! — призналась Анна Гавриловна.— И ты это знаешь.

— А сама каждый вечер сюда ходишь! — развела руками Маша.

— Мне потому не нравится Балка, Маша,— задушевно отвечала Анна Гавриловна,— что нет от нее никакого прока. Весной в ней полно воды, летом течет на дне немудрящая речонка. Ни пользы от нее, ни красоты. Знаешь, Маша,— вдруг с оживлением произнесла она,— скучно тут жить!

— Вот так да! — вырвалось у озадаченной Маши.— Это у нас-то скучно? Да ты погляди, какие у нас колхозы. Жизнь у нас зажиточная, народ веселый, довольный.

— В том-то и дело, Маша, слишком доволен! Не все, конечно, но есть и такие — очень уж ожирели!

— Чего тебе надо, чего? — допрашивала Маша.

— Вот не была дома целый год. Ехала, думала — ну, не узнаю колхозов. Вспомни, подружка, что мы решили в прошлом году на кол-

хозных собраниях, вспомни, о чем мы с тобой мечтали? Приехала, что вижу? Ни на вершок не подвинулось. Это правда, все будто в колхозах хорошо. А движения — никакого, словно все застыло. Тьфу! Эх, если бы меня не выбрали председателем, сбежала бы я на Волгу или на Аму-Дарью!

— Не понимаю, чего тебе тут нехватает!

— Значит,— помолчав, с холодком проговорила Анна Гавриловна,— все тут тебе по душе и ничто тебя не беспокоит? Значит, по-твоему, мы достигли всего и на этом поставим точку? И на прошлогодних решениях тоже? Очень приятно слышать это от руководителя комсомольской организации! — Она резко встала.

Маша удержала ее:

— Не кипятись,— спокойно сказала она.— Эка, кипяток!

Анна Гавриловна снова села.

— Разве я сказала тебе, что мне тут все по душе? — спросила Маша.— Я ведь тоже томлюсь, места себе не нахожу. Иной раз зевота одолевает.

Анна Гавриловна порывисто поцеловала подругу.

— Значит, будешь вместе со мной бороться?

— Ну, ясно!

Анна Гавриловна привлекла к себе Машу, обняла ее...

АННА ГАВРИЛОВНА РАЗГОВАРИВАЕТ НАЧИСТОТУ

В дождливую вечернюю пору Анна Гавриловна работала в совете. Суттягин щелкал на счетах, Архип тихо посапывал в углу. Около печи на корточках попрежнему сидел, покуривая, бритый «общественник».

— Кто у нас председатель финансовой комиссии? — обратилась Анна Гавриловна к Суттягину.

— Депутат Малышев.

— Бездельник.

— Факт! — сказал бритый.

— Надо принять соответствующие меры,— поджав губы, проговорил Суттягин.

Прутикова с некоторым испугом посмотрела на него:

— Вы, собственно, чем занимаетесь? Бухгалтерией совета или принятием соответствующих мер?

— Это вполне совместимо,— ответствовал Суттягин.

— Председатель культурной комиссии, кажется, Жердев? Тоже хорош! Ни разу не побывал ни в школах, ни в больницах... Ох, этот Жердев!

— Да уж, хорош! —подтвердил бритый.

Кто-то постучал в дверь.

— Архип Лукич, проснись,— окликнула сторожа Анна Гавриловна.— Стучат!

— Полуношники! — ворчал Архип, направляясь к двери.— Шатаются, покою людям не дают. Яшин в этот час спал без задних ног, а ты все сидишь! Дня тебе мало! — Он открыл дверь. — Кого тут носит в такую поздноту? Входите, что ли!

Следуя этому гостеприимному приглашению, вошли Малышев и Жердев и остановились на пороге, сраженные внутренним видом совета.

— А-а, легки на помине! — улыбнулась Анна Гавриловна.

— С благополучным прибытием на новое место! — возгласил Жердев.

— Спасибо, — приветливо отозвалась Анна Гавриловна. — А я вас давно жду... Кстати, из почтения к этому месту, — весело сказала она, — надо бы снять шапки.

Приятели, переглянувшись, подмигнули друг другу и сняли шапки.

— Во-вторых,— уже серьезно продолжала Анна Гавриловна,— из уважения к этому месту я бы здесь не курила.

Жердев и Малышев бросили цыгарки и начали растаптывать их сапогами, на которых налипли куски жирной, черной земли.

— И бросать окурки на пол не следует,— донимала приятелей Анна Гавриловна. — И входить в совет в грязных сапожищах — тоже ни к чему. Подберите окурки, выбросьте их на улицу, да кстати почистите сапоги.

Председатели подняли окурки и пошли к двери.

— Ничего, пусть погарцует, пусть свое покажет! — шепнул на ходу Жердев Малышеву.— Все равно нам под нею не ходить!

Малышев угрюмо молчал, Анна Гавриловна вслед им смеялась, Архип бурчал что-то невнятное, а Суттягин прошипел под нос:

— Факты издевательства налицо, заметь, Михаил Павлович.

— Верно! — согласился бритый.

Снова вошли председатели.

— Садитесь! — вежливо предложила Анна Гавриловна.

— Порядочек навели? — осторожно начал Жердев, толкнув локтем Малышева. — Вот что значит женщина во главе совета.

— Да вы никак комплименты мне пришли говорить? — сухо осведомилась Анна Гавриловна.— Комплименты мне слушать некогда, да и какие вы ухажоры? — с огоньком в глазах прибавила она.— Ленивые, скучные!

Приятели переглянулись, Суттягин хмыкнул и что-то записал.

— Вы, товарищ Малышев, председатель финансовой комиссии совета, лицо, почтенное доверием. А что у нас делается с налогами? Самообложение запущено, налогами вы не занимаетесь, ваш колхоз, стыд и срам, по многим статьям — должник советской власти, злостный неплательщик! Как это назвать?

Малышев крутил шапку в руках и вздыхал.

— Если через месяц не наведете порядка в комиссии, если не займетесь финансами, поставлю вопрос о лишении доверия, понятно?

— Понятно,— ответствовал Малышев.— Мне все понятно.

— И вы, Никанор Иванович... Председатель культурной комиссии... А что от того? Парты в школах — хуже быть не может. С топливом для школ всегда скандалы. Предупреждаю в последний раз!

— Слушаюсь,— весело отозвался Жердев и, помолчав, добавил:— А мы к тебе... извиняюсь, к вам по делу.

— Мы насчет плотня́ков,— вставил Малышев.

— Не плотня́ков, а пло́тников,— поправила Анна Гавриловна.— Не надо ломать русский язык! Ну, так что же насчет плотников?

— Пришли они к нам с жалобой, будто были они у... у вас, а вы отказали им в справках, — нерешительно тянул Малышев. — Или врут?

— Не врут,— спокойно отвечала Анна Гавриловна.

— Мы, Анна Гавриловна, плотня́ков... Тьфу ты! Мы наши плотниц-

кие бригады посылаем в город, потому что в колхозах им сейчас делать нечего.

— У нас договор со строительной организацией,— разъяснил Жердев.

— Какой договор? — в голосе Анны Гавриловны зазвучали железные ноты.

— Будем строить начальнику одного треста дачу, — скосил глаза Жердев.— Он кое-что подкинул нам, мы подкинем ему плотников.

— Так. А вы собирали по этому вопросу собрания колхозников? Решение собраний об отпуске плотников в город есть?

— Да что же это такое? — вспыхнул Малышев.— Что ж нам, по каждому пустяку собрание собирать?

— Хорошо. Может быть, есть решение правлений? — спросила Анна Гавриловна.

— А мы что? Мы не хозяева в своих колхозах? — возвысил голос Жердев.

— Хозяин колхоза — общее собрание. По его доверию — правление колхоза. Вы не спросили колхозников и не спросили мнения правлений. Как это называется?

Председатели молчали.

— Пока не будет решения — справок не дам, плотники никуда из села не пойдут! — твердо сказала Анна Гавриловна.

— Правильно! — вставил бритый.

— То есть как так не пойдут? — взорвался Жердев.— А убытки? Эй, Анна, не задавайся. Помни, кто тебя выучил, кто на этот пост выдвинул.

И тут Малышев и Жердев впервые увидели по-настоящему разгневанную Анну Гавриловну.

— Бросьте меня попрекать! — сурово отрезала она.— Я училась не на ваши деньги, а на колхозные. И то, что на меня колхоз потратил, я ему верну с верхом! И насчет выдвижения помолчите: то была воля народа! — Успокоившись, Анна Гавриловна спросила:— Значит, вы пришли только насчет плотников?

— Точно, — отвечал Малышев тоном, отнюдь не веселым: такого отпора он не ждал от этой крохотной женщины.

— Плотники будут нужны в селе,— объявила Анна Гавриловна.

— Злостное подтачивание финансов колхозов! — шепнул Суттягин бритому.— Слышал?

— Факт! — сказал бритый.

— На какой пре́дмет? — уныло осведомился Малышев.

— Не на пре́дмет, а на предме́т... Ну, об этом мы с вами еще потолкуем. Сейчас скажу вот что: вернулась я домой, поглядела на вас, не понравились вы мне.

Суттягин опять что-то записал.

— Извиняюсь, чем же мы вам не нравимся? — Жердев еле сдерживал негодование.

— Во-первых, запомните одно: порядков, заведенных Яшиным, я решительно ни в чем не разделяю и продолжать их не буду. Тормошить вас совет начнет, не сходя с места... Ясно?

— Ясно! — сказал сбитый с толку Малышев.

— Теперь, почему вы мне не нравитесь. Вы, Никанор Иванович, от этой тихонькой да спокойненькой жизни за год слишком располнели, а вы, Иван Никанорович, слишком похудели. Не от худобы ли вы такой сумрачный? А у вас не от жира ли болит сердце, товарищ Жердев?

— Вы агроном, а не доктор! — пробурчал Малышев.

— Ну, это все равно, кто я. Слушайте дальше: сельсовет решил с этим стоячим болотом, называемым Тихим Углом, разделаться как можно скорее.

Председатели переглянулись.

— Разрешите все-таки закурить,— жалобно глядя на Анну Гавриловну, сказал Малышев.— Для успокоения нервной системы,— разъяснил он.

— Ладно,— улыбнулась Анна Гавриловна.

Председатели, шумно вздыхая, медленно совершали обряд курения, затягивая его насколько возможно, чтобы притти в себя и собраться с духом для дальнейшего.

— Извиняюсь,— начал Жердев, выпуская густые клубы дыма, от которых Анна Гавриловна энергично отмахивалась,— что именно надо понимать под стоячим болотом, если слава о наших колхозах почти перешагнула рубежи района?

— Слава, Никанор Иванович, вещь относительная. Что хорошо было вчера, то еще лучше должно быть сегодня. Не отрицаю, колхозы наши не самые плохие. Могли бы за этот год стать лучше? Могли. Дорогие мои, в советской жизни остановок никогда не будет. Не должно быть остановок и в нашем чересчур тихом углу. А вы этот год стояли на месте. Так вот, прежде всего мы решили сдвинуть вас с места.

— Как позволите понять? — насмешливо спросил Жердев.

— А вот так. Советской власти надо, чтобы у вас были не только густые трудодни, но чтобы было густо в самих колхозах.

— Точно! — сказал бритый.

— В прошлом году перед самым моим отъездом в Москву, какие решения были приняты собраниями ваших колхозов? Скот хороший завести — раз. Сады освежить и расширить — два. Орошение наладить — три. Водоем построить — четыре. Что вы сделали за этот год? Как вы выполнили решения народа? — Она встала, вынула из шкафа ватман, бросила его на стол.— Вот проект водоема, который был утвержден собраниями колхозов. Он целый год валялся в совете и в ваших шкафах. Вы пальцем о палец не ударили, чтобы исполнить волю народа.

— То нам было не по силáм! — твердо сказал Малышев.

— Неправда. На тех собраниях было ясно и точно решено, что посильно для ваших колхозов, что нет. Вы злостные нарушители колхозной демократии!

— Точно! — сказал бритый.

— Я разговаривала с народом насчет водоема. Люди возмущены вами... Они не раз за этот год поднимали вопрос о прошлогодних решениях... Вы зажимали им рты. Вы ко всему еще и душители критики и самокритики! — гневно продолжала Анна Гавриловна.— Я просто не знаю, как вас терпит народ.

— Вы что ж, решили народ против нас поднять? — криво усмехнулся Жердев.

— Нет, я хочу, чтобы колхозники заставили вас выполнить прошлогодние решения.

— Не твое это дело! — зло бросил Жердев. — Твое дело — совет.

— Вы что, хотите отделить ваши колхозы от советской власти? Не выйдет! Советская власть руководила колхозами и будет ими руководить, желаете вы этого или нет.

— Та-ак,— протянул Малышев.— Скотину породистую заводить, сады расширять, водоем строить... Очень хорошо. Стало быть, вы желаете разорить наши колхозы?

— Наоборот, совет хочет, чтобы они были самыми лучшими.

— Для нас и того, что есть, хватит, — объявил, зевая, Жердев.

— Для вас — может быть, для советской власти — нет.

Приятели уныло слушали Анну Гавриловну.

— Год назад я говорила с вами о том и другом, ругалась. Уехала — ругать вас стало некому. Вы и решили: славы у вас предостаточно, денег куры не клюют, можно и на боковую! Страна работает, а вам захотелось отдохнуть? Это советская точка зрения?

Малышев махнул рукой:

— Водоем! Дикая женская фантазия. Денежки всадим, а вдруг они уплывут с полой водой, кто за них будет в ответе? Вы или мы? Нет, наши колхозы за это дело не возьмутся.

— Возьмутся. Сообща с шестью другими колхозами сельсовета.

— Давно пора,— заметил бритый.

— Я так понимаю Анну Гавриловну,— проговорил Суттягин,— что она берет линию на карьеру.

— Ясно! — сказал бритый.

— Что-о? — Анна Гавриловна приблизила лицо вплотную к Суттягину, а он — срам и позор! — испугался — и кого? — женщину величиной с наперсток! — Что-о? — повторила она. — Что вы сказали?

— Ничего такого он не сказал,— поспешил на выручку счетовода Жердев.— Мы вас, Анна Гавриловна, уважаем, но гнете вы не ту линию.

— Факт! — вставил бритый.

— Нет, как раз я стою на центральной линии! — с той же горячностью продолжала Анна Гавриловна.— Скажите, что нам делать с колодцами в ваших колхозах и в соседних, расположенных вдоль Балки? Сейчас глубина колодцев двадцать метров, а уровень воды все снижается. Старики утверждают, что скоро воды в колодцах не будет совсем.

— Бабушкины сказки! — буркнул Жердев.

— Через пять лет, сказали мне специалисты, наши села могут совсем остаться без воды! — допекала Анна Гавриловна приятелей.

— Чего нет, того нет, — кисло заметил Жердев.

— Ага! Значит, хотите смотреть вперед не глазами, а затылком.— Анна Гавриловна повысила голос.— Эх вы, передовые люди! А вы подумали о соседях, которые тоже задыхаются от безводья?

— Пусть уж соседи сами подумают о себе! — отозвался Жердев.

— И это тоже советская точка зрения?

Никанор Иванович и Иван Никанорович молчали.

— Конечно, колодцы — лишь маленькая часть главной беды. Нам нужен большой проточный водоем для больших дел, которые выведут колхозы на широкую дорогу. Водоем позволит нам построить гидростанцию. Большая гидростанция даст дешевый ток — и для быта и для производства. Мы будем орошать громадные массивы в поле и заведем прибыльные огороды. Энергия заменит труд на токах, труд доильщиц коров, труд людей на стрижке овец... Заведем мельницу, маслобойню, крупорушку, общественную пекарню, осветим все дома, клуб, построим на водоеме лодочную пристань... И польза, и удовольствие, и культура...

— Значит,— с усмешкой проговорил Жердев,— вы мечтаете о море?

— При чем тут море? — пылко воскликнула Анна Гавриловна.— Вы знаете, что речь идет о нашей Балке. С испокон веков ее зовут Сухой. Так мы сделаем ее мокрой. Поставим плотину, нальем по весне водой и не выпустим.

— Одним нам водоем не поднять,— сказал Малышев. В голосе его чувствовалась неуверенность, он сдавался.

— Не только ваши колхозы будут его строить, но и соседи!

— Пусть соседи сами о себе постараются,— раздраженно заметил Жердев.

— Все вместе будем стараться! — отчеканила Анна Гавриловна.

— Это еще что скажет область,— заметил Малышев.— Проект послан в район и в область. Пока молчат.

— Ничего, найдется управа и на районных и на областных бюрократов.

— Правильно! — воскликнул бритый.

Тут раздался звонок телефона. Анна Гавриловна сняла трубку:

— Да. Здравствуйте, товарищ прокурор. Что? Какие угрозы? О, еще и оскорбления? Черт знает что! Хорошо, послезавтра приеду.

Она положила трубку, помолчала, пристально поглядела на Суттягина. Тот склонился над работой.

— Прокурор звонил? — злорадно сказал Жердев.

— Да! — отрезала она. — Я все сказала. Будьте здоровы.

— Желаем вам всего наилучшего при свидании с прокурором.— Жердев хихикнул и вышел, а Малышев, прежде чем уйти, взял из пепельницы окурки и унес с собой.

Когда за ними закрылась дверь, Анна Гавриловна обратилась к Суттягину:

— Слушайте, это ваше дело? Я о звонке прокурора.

— Извиняюсь, не уполномочен открывать тайны прокуратуры,— ответил Суттягин с наглой улыбочкой.

Анна Гавриловна хотела сказать что-то резкое, но сдержалась. Усилием воли подавив гнев и презрение, она покрутила ручку телефона.

— Соедините меня с Водстройпроектом... Хорошо, подожду, а пока дайте мне товарища Полозова.

Анна Гавриловна положила трубку и развернула ватман.

* * *

Последуем за Анной Гавриловной и вместе с нею — она в мыслях, а мы натурально — пройдемся вдоль Балки и рассмотрим ее так же внимательно, как внимательно рассматривает на карте свои «владения» председатель совета. При ярком лунном освещении окрестности Тихого Угла полны бесконечного очарования: Балка тянется на протяжении двух десятков километров, на вершинах ее восемь сел спят в этот глухой час ночи. Лишь в редкой хате светится огонек да полыхает сияние над тихоугловской электростанцией. Порой слышен собачий лай, петух спросонья кукарекнет, и далеко-далеко разносится его крик...

По мере удаления от Тихого Угла Балка становится все шире и глубже; она причудливо петляет — то уходя вправо, то забирая влево, то вытягиваясь прямой линией. В промежутках между селами и по обеим сторонам Балки — поля, дремлющие в ночной тиши.

...Эту тишину нарушает резкий телефонный звонок. Анна Гавриловна снимает трубку.

— Здравствуйте, Поликарп Алексеевич! — Голос ее звучит весело и приветливо.— Вы еще обижаетесь на меня за то, что я вам сказала, или уже забыли? — Смех ее журчит, как ручей на дне Сухой Балки. — Я совсем не хотела обижать вас, это вырвалось нечаянно. Дело в том, что нас чересчур захваливают, а перехвалить — это хуже, чем избить. Ну, спасибо, а то я уж думала-гадала, как бы мне вас умилостивить... А звоню я по делу: когда бы вы могли поговорить со мной? Послезавтра? Хорошо. Еще один вопрос. Когда сельсовету отгрузят лес для постройки мостов? Я вчера на одном мосту чуть голову не сломала. Так, понимаю, спасибо. Спокойной ночи! — Она повесила трубку и разбудила Архипа.

— Архип Лукич! Да проснись ты! Слушай, ты бы хотел купаться в море?

— Чего? Какое море?

— Я говорю, хорошо бы поплавать в море, а?

— Не обучен,— равнодушно отмахнулся Архип.— У нас на селе плавать никто не умеет. Нас во всей области «сухопутными» дразнят.

— Ничего, скоро перестанут дразнить!

— В иных селах,— широко зевая, продолжал Архип,— речки, озера, рыбу люди ловят, в лодках прогуливаются... А у нас место сухое, скучное! — и снова зевнул.

— Скоро оно будет шуметь! — успокоила его Анна Гавриловна.— Скоро тут такой грохот пойдет — держись!

* * *

...А Полозов, только что положивший трубку телефона, недоуменно пожимал плечами.

— Странная женщина,— размышлял он вслух.— Но и хороша! Ничего не скажешь, хороша! И как это она рубанула! «Мне не нравятся ваши восторги!» — басовито рассмеялся и подкрутил сивый ус.

ПЕЧАЛЬНЫЙ КВАРТЕТ

И совсем в ином настроении в этот поздний час пребывали два друга — Жердев и Малышев. Сидели они в горнице у Ивана Никаноровича, компанию с ними делили Суттягин и бритый «общественник». Контрабас и труба, висевшая на стене, изобличали Ивана Никаноровича в склонности к музыке.

Малышев наигрывал на контрабасе до того тягучую и жалобную мелодию, что мирно спавшая у ног хозяина собачонка, невыдержав душераздирающих звуков, вскочила, села и начала выть, глядя на луну, висевшую перед окном. Малышев толкнул собаку сапогом, она оборвала вой, перебралась в угол, и в глазах ее явно угадывался вопрос: «Почему? Почему так угрюмо сосредоточены эти двуногие непонятные существа?»

Из-за «операции» с собакой игра прекратилась.

— Нет,— надменно сказал Суттягин.— Вы, Иван Никанорович, никакой не музыкант.

— Точно! — сказал бритый.

— Настроение не то, — ответствовал Малышев. — Что не пьешь, Никанор Иванович?

— Угости — выпью с досады.

Малышев налил в стаканы из графина некую желтоватую жидкость — то ли пиво, то ли брагу, из графинчика поменьше подлил жидкости бесцветной и жестом предложил приятелям осушить чару утехи.

— А ты? — спросил Жердев.

Малышев покачал головой.

— Идея! — сказал он.— Появилась идея — пить не буду. Идея требует трезвого подхода.— Он пододвинул стопку Суттягину.

— Ты, как я вижу, пытаешься споить человека, стоящего на посту бдительности, Иван Никанорович? Ты не пьешь из-за идеи, а я этого,— он бросил презрительный взгляд на стопку,— вообще не употребляю. Пьяная личность не может быть бдительной.

— Верно,— сказал бритый и выпил рюмку, налитую Суттягину.

Жердев выпил и закусил лунным светом — на столе, кроме графина, стопок и лунного блика, ничего не было.

— Вот оно какие дела! — сокрушенно произнес Малышев.— Берет она нас в оборот, ничего не скажешь. А ты, Жердев, говорил, что она забыла идею. Как бы не так!

— Я говорил: скоропалительное решение, претворенное в жизнь, всегда приводит к нежелательным последствиям, — высокомерно произнес Суттягин.

В подтверждение этой глубокой мысли Малышев коснулся струны, и контрабас издал звук, такой же унылый, как и атмосфера, окружавшая приятелей.

— Да,— признался со вздохом, несколько окосевший Жердев,— поспешил. Поспешил, ошибся!

— Тихоня, а? — желчно вставил Суттягин. — Мальчик с пальчик. Обвела вокруг пальца двух мужчин более чем зрелого возраста. Притворялась тихоней — и вот здравствуйте!

— С иной женщиной, Прокофий Евсеевич, проживет человек двадцать пять лет, а на двадцать шестом она такое выкинет! — Малышев снова провел по струнам контрабаса, и тот застонал в унисон общему настроению.

— А как она разговаривает? — зло продолжал Суттягин.— Все ей не так, все не по ней... Сама в бухгалтерию лезет, словно чего понимает. Нет, пора под нее подобрать ключ,— ожесточенно выкрикнул он.

— Порядочек! — сказал бритый и снова выпил.

— Задумала осуществить море! — с горькой усмешкой, несколько заплетающимся языком вымолвил Жердев.— Мало нам забот да хлопот!

— Конечно, в ее идее,— глубокомысленно произнес Малышев,— есть, так сказать, новое. Отвергать передовую идею начисто — невозможно, Никанор Иванович, хотя, конечно, нашим нервам от ее фантазий — конец. Тут надо действовать в обход.

— Карьеристка! — отрезал Суттягин.— Я подсчитал, во сколько влетит вам сумасбродная идея.

— Чем в наши кошели лезть, ты бы лучше денежки сельсовета считал.— с явной неприязнью отрезал Малышев.

— Я стою на страже финансов всей вверенной мне территории,— надменно произнес Суттягин.— Я стою на той точке, что суммы надо тратить только при самой крайней нужде. В данном случае такой нужды я лично не предвижу.

— Верно! — подхватил бритый.

— Жили без водоема и еще сто лет проживем! — сказал Жердев.

— Опять неверно, — наставительно изрек Малышев. — От водоема нам не отвертеться, поскольку за него весь народ, но кому его строить — вот вопрос. Пока суд да дело, придумал я один ход. Чтобы и водоем строить и колхозных денежек не вкладывать...

— Не вкладывать! — передразнил его Суттягин. — Заставят, и влетит вам это в пятьсот тысяч, понятно? Утопите полмиллиона в мутной водичке! Я подсчитал!

—Уже? Ну, брат, ты такой счетовод, что во всей вселенной не найти! — с долей подобострастия сказал Жердев.— Тебе бы в Министерстве финансов быть главным бухгалтером!

— Правильно! — в восторге сказал бритый.

— Несправедливо обойден,— гордо ответил Суттягин.— Всякие подлецы препятствуют карьере. В том числе и Прутикова. Впрочем, многие уже полетели с моей дорожки...

Воцарилось долгое, унылое молчание.

— Ну, что нам с ней делать? — горестно заметил Жердев.— Ведь поставит она на своем, поставит! И эти прошлогодние решения! О господи!

Суттягин потер лоб, для солидности помолчал и потом сказал:

— Есть способ. Точен, как бухгалтерия, и действует на любой женский возраст.

— Тихо! — заикаясь, сказал бритый.— Тихо! — хотя в доме тишины было и без того предостаточно.

— Найдешь против нее ключ, возьму к себе счетоводом и приобрету для тебя самую дорогостоящую счетную машину! — пообещал Жердев.

— Это как понять?! — зловеще прервал его Суттягин.— Это что — взятка?

— Шучу, шучу! — успокоил его Жердев.

— То-то! — Суттягин важно покрутил тараканий ус.— Вот что нужно для решения проблемы: во-первых, соответствующие меры. Их придумаю я лично. Во-вторых, молодой мужчина. Любовь, Никанор Иванович, понятие не абстрактное, ей подвержены и председатели сельсоветов. Любовь отвлекает человека от прочих идей и занятий. За любовью следует женитьба и, естественно, дети. А уж пойдут дети, тут ей будет не до идей!

— Точно! — ввернул бритый.

— Она не смотрит на мужчин,— мрачно возразил Малышев.

— На такого, как ты, конечно, и смотреть нечего! — ядовито бросил Суттягин.— Многие к ней подбираются, но не с того фланга заходят. Тут должен быть обходный маневр и зажатие в клещи. Фронтальная атака в данном случае полного сальдо не даст! — заключил счетовод свою мысль, из коей должно было явствовать, что он человек универсальный и не лишен таланта даже в военном деле.

— Но кто? — подняв глаза к потолку, сказал Жердев.— Кто имеется в селе из женихов?

— Имеюсь прежде всего я! — задрав нос, заявил Суттягин.

— Вернее сказать, имелся,— съехидничал Малышев.— Анна Гавриловна, я слышал, выгнала тебя, когда ты пришел свататься...

— Преступное легкомыслие молодости,— важно заметил Суттягин.— Она еще горько пожалеет. Теперь я задался целью жениться на Марье Нечаевой. Девица хозяйственная, с хорошим заработком. Мною подсчитано — расходы на нее в случае женитьбы оправдаются года в два. А затем пойдет чистая прибыль.

— Вроде как от коровы? — с отвращением глядя на Суттягина, спросил Малышев.

— Я на все смотрю с хозяйственной точки,— отрезал Суттягин.

— Не с хозяйственной, а с кулацкой! — бросил Малышев. Его трясло от злости и негодования.

— Как ты сказал? — зловеще протянул Суттягин.— А ну, повтори!

— И повторю. Подлец ты, вот что я тебе скажу! И делить мне с тобой компанию довольно противно. В первый и последний раз, заявляю категорически! — Малышев встал, нахлобучил шапку и вышел, хлопнув дверью.

— Та-ак, — злобно сказал Суттягин. — Уж я его за эти слова.... Уж он у меня...

— Брось! — заплетаясь языком и едва выговаривая слова, пробормотал Жердев.— Давайте лучше споем, братцы!

— Я ему спою песенку, будет помнить! — прохрипел Суттягин, взялся за контрабас и начал наигрывать нечто похожее на «Вечерний звон». Жердев и бритый нестройно подпевали, и едва слышно подвывала собака печальной компании, пребывающей в тоске по вчерашнему тихому дню. Впереди — неведомое, хлопотное завтра!

* * *

Прости-прощай мирное беззаботное житье! — на другом конце села в позднюю пору маленькая женщина готовила сокрушительную атаку на покой и благодать...

Ей было не до вечернего звона — пронзительный телефонный звонок разогнал думу, в которую она была погружена, ожидая его. Напрягая голос, Анна Гавриловна кричала в трубку:

— Водстройпроект? Здравствуйте, товарищ Зубцов. Спасибо, приехала... Да, подучилась, уму-разуму набралась, как бороться с бюрократами усвоила... О ком? О вас, товарищ Зубцов. А вот так! В прошлом году вам был послан проект водоема в Тихом Углу. Где он? Ага, значит, председатели колхозов вас не толкали, а вы тоже не спешили? Хорошо, об этом я еще поговорю с вами. Теперь у меня одна просьба. Проект надо пересмотреть. Водоем будет увеличен. Прошу прислать инженера для уточнения проекта... Или и это вы сделаете через год? Как его фамилия? Лучников? Спасибо и на том. До свидания.

Анна Гавриловна медленно повесила трубку, потерла лоб, как бы собираясь с мыслями, глубокая морщина появилась над переносицей. Так она долго сидела, упершись взглядом в одну точку. Архип прервал ее мрачное раздумье.

— Ты что это, матушка, черней тучи стала? — спросил он ласково.

— Неприятности, дедушка.

— Охо-хо! Уж такая твоя должность. Вона Яшин... Жил он спокойно, потому ничего такого не затевал. Очень уж ты беспокойная, дочка.

Анна Гавриловна молчала. Потом она сунула бумаги в ящик стола, заперла его, накинула платок и вышла. Через полчаса она стучала в окно одного из домиков на склоне Балки.

— Проснись, да проснись же, Маша! — кричала она, барабаня по стеклу.

Окно открылось.

— Что такое, Аня? — раздался голос Маши.

— Машенька, подружка, беда у меня, беда и неприятности. Выйди ко мне!

Маша захлопнула окно и вышла из дому. Долго в ту ночь ходили подруги по селу, горячо о чем-то толковали. Они не заметили, как снова кто-то сунул в почтовый ящик несколько конвертов. Анне Гавриловне и Маше было не до того...

ОНА ПРИСТУПАЕТ К ДЕЛУ

В полдень Анна Гавриловна шла вдоль Балки в обществе человека лет тридцати пяти.

Скажем прямо, был он очень хорош собой: правильное лицо, красиво очерченный рот, спокойные и умные серые глаза, лоб большой, квадратный, а над ним густые волосы. И фигура у него была стройная, подтянутая и шаг хороший, крупный — видно, побывал человек на войне. С председателем совета он держался подчеркнуто вежливо, с едва заметной иронией.

— Знамение времени, — продолжал он начатый разговор. — Каждая деревушка хочет стоять на берегу моря.

— А разве это плохо, товарищ Лучников, что все наши деревушки начинают мечтать о широких просторах? — Анна Гавриловна прямо и открыто посмотрела в глаза спутника, а он вдруг сконфузился.

— Будем звать друг друга проще, — поборов внезапное смущение, предложил он. — Я вас — Анной Гавриловной, вы меня — Ильей Яковлевичем. Если, конечно, не возражаете.

— Хорошо, — просто согласилась Анна Гавриловна.

— Тут, вероятно, дикая скучища, особенно зимой? — спросил Лучников.

— Почему? У нас часто показывают кинокартины, теперь вот совет решил строить кинотеатр. Выписываю журналы и книги, сейчас изучаю ваше водное дело. Я уж не говорю о совете, там пропасть дел. Скучать некогда. Ну, так что вы скажете о водоеме?

— Скажу так: конфигурация местности вполне отвечает вашему замыслу о расширении водоема, а детали уточню. Недельку-другую буду вам надоедать.

— Может быть, Илья Яковлевич, вы бы взялись за это дело? Квартиру мы вам найдем хорошую, питание обеспечим...

— Что вы! Тут надо жить не меньше года, а я терпеть не могу сельской жизни.

— Да, конечно, в городе больше удовольствий! — ядовито заметила Анна Гавриловна. — Можно сходить с женой в театр, к знакомым, потанцевать...

— Совершенно верно,— рассеянно отвечал Лучников и добавил: — Предприятие это чисто местного значения. Я найду вам техника, он вполне справится.

— Благодарю, — с иронией ответила Анна Гавриловна. — Не утруждайтесь.

— Да ведь еще и неизвестно, осуществится ли это дело, — мягко сказал Лучников.

— Будьте покойны, осуществится, — гневно проговорила Анна Гавриловна. — Найдем и инженера, который не презирает сельскую жизнь.

— Ух, какая вы! — с восхищением сказал Лучников. Он внимательно всмотрелся в это милое, дышащее гневом лицо и вдруг понял, что председатель сельсовета ему безусловно нравится.

— Какая уж есть, — поймав его пытливый взгляд и почему-то розовея и сердясь на себя за это, ответила Анна Гавриловна.

— Характерец у вас, доложу я вам! — в том же тоне продолжал Лучников. — Мужу, вероятно, от вас достается! Трудненько ему, бедняге! — он рассмеялся.

— Вы что, любите бесхарактерных?

— Нет, зачем же! Но не люблю и слишком характерных.

— Интересная мысль! — съязвила Анна Гавриловна. — Приятно слышать от советского интеллигента.

— Типично мужская мысль, — обидчиво ответил Лучников.

— И типично мещанская, — отрезала Анна Гавриловна. Помолчав, она сказала: — Значит, рассчитывать нам на вас нечего?

— Как сказать. Конечно, по долгу службы я к вам буду наведываться, но...

— Галопом по европам, да? — явно насмехаясь, спросила Анна Гавриловна. — Нет уж, не надо нам этого. До свиданья, я спешу в район. Если вам потребуются люди, скажите моему счетоводу, он сделает.

Лучников задержал ее руку в своей:

— Что вы сердитесь, Анна Гавриловна? — мягко сказал он. — И потом... Это зависит от начальства. Прикажут — я тут хоть на всю пятилетку останусь.

— И будете чувствовать себя, как на каторге, да? — Она попыталась отнять руку, но он не отпускал ее. — Пустите! Могут подумать бог знает что!

— Могут подумать, что я ухаживаю за вами. А разве есть декрет, запрещающий ухаживать за председателями сельсоветов? — посмеиваясь, проговорил Лучников.

— Есть правило: женатому человеку нечестно ухаживать за другой женщиной, — сердито отозвалась Анна Гавриловна, вырвала руку и зашагала прочь, а Лучников долго смотрел ей вслед.

ПЕРВЫЕ ШАГИ — ПЕРВЫЕ ТРУДНОСТИ

Полозов в своем кабинете рассматривал ватман — тот самый, над которым несколько недель назад так мечтательно думала Анна Гавриловна. Она сидела сбоку от Полозова; лицо ее от волнения покрылось едва заметными капельками пота. Полозов свернул ватман, закурил:

— Это что ж, давнишняя ваша мечта?

— Ей ровно четыре года.

— Почтенный возраст. Ну и что?

— В прошлом году, я вам рассказывала, все это было близко к осуществлению. Дело послали в район. Здесь нас поддержали. Проект пошел в область. А там затерло...

— Хм...

— Ну, а Жердев и Малышев рады-радешеньки отделаться от хлопот. Кстати и денежки не надо тратить. Теперь нужно, чтобы район подтвердил свое прошлогоднее решение.

— Во сколько обойдется водоем?

— Дело вот в чем, Поликарп Алексеевич. В прошлом году водоем решено было строить силами двух колхозов. Теперь выяснилось, что к нам присоединяются еще шесть колхозов — соседи. Значит, надо водоем увеличивать в два раза. Сейчас инженер Лучников из Водстройпроекта уточняет детали. По грубому расчету это обойдется в полтора миллиона.

Полозов свистнул, помолчал.

— Я теперь при вас боюсь выражать восторги, — сказал он посмеиваясь.

— А вы без восторгов! — Анна Гавриловна жалобно поглядела на него, ища сочувствия.

— Если разрешите, в последний раз, честное слово! Так я сейчас именно в восторге от этого! — он ткнул пальцем в ватман.

— На этот раз я вам прощаю! — светло улыбнувшись, сказала Анна Гавриловна. — Значит, вы поддержите?

— Сегодня как раз заседание бюро — попрошу секретаря райкома поставить этот вопрос первым. Конечно, поддержат, какой может быть разговор. Но денежки... Район ничего не даст, кроме благословения. Придется брать за бока Малышева, Жердева и эти шесть колхозов.

— Возьмем.

— Ну, МТС, конечно, поможет, они обязаны участвовать в постройке водоемов. Но это капля в море.

— Неужели сорвется? — жалобно глядя на Полозова, проговорила Анна Гавриловна.

Полозов пожал плечами.

— Вот решит бюро, поедем в область.

— Сегодня же! — настойчиво сказала Анна Гавриловна.

— Можно. Я как раз собирался туда.

— Ох, Поликарп Алексеевич, я вам весь век...

— Ладно, ладно! — стараясь быть суровым, сказал Полозов и, помолчав, спросил: — У вас неприятности, я слышал?

— Просто не понимаю! Сейчас иду к прокурору.

— Этот ваш Тихий Угол, черт бы его взял! Неделю назад поступает в райком заявление, будто я чуть ли не против воли народа сделал вас председателем сельсовета. Уж так все расписано! — всердцах говорил Полозов. — Между прочим, знаете, кто писал? Суттягин!

— Представьте, Поликарп Алексеевич, не успела я сесть за стол — просят объяснения по семи жалобам. Вызвала людей, которые их под-

писали. Открещиваются — знать не знаем. А чьи подписи? Наши. Кто вас подговорил? Мнутся, молчат.

— Суттягин, ясно. Ну, подлец! Ладно, не расстраивайтесь! Спешите к прокурору, через час бюро. Зайдите за мной, вместе пойдем в райком.

* * *

— Ага, очень приятно! — сказал, встречая Анну Гавриловну, прокурор — молодой человек с прической бобриком.

— Не скажу, что мне приятно! — рассмеялась Анна Гавриловна.

Прокурор тоже рассмеялся, но тут же сделал строгое лицо:

— Вы плохо начали свою деятельность, уважаемая. Что это такое? С места в карьер — угрозы, оскорбления...

— В чей адрес, разрешите узнать?

— Неважно. Важны факты, а они очень некрасивые. — Прокурор покопался в бумагах. — А сегодня еще одно заявление. Превышение власти, грубость в разговорах с председателями колхозов, помыкаете ими, ровно малыми детьми.

— Но, товарищ Никитин...

— Нет уж, позвольте мне! И что там у вас делается? Яшин был слишком тих, вы слишком круто берете...

— А если этих фактов не было?

— Ну, знаете, нет дыма без огня, — сурово возразил прокурор.

— Интересно, кто вам все это сообщил? — сказала Анна Гавриловна, удерживаясь от резкостей.

— Не только мне, но и областному прокурору. И другим органам, понятно? И могу сказать, кто... Автор заявлений своей фамилии не скрывает: все это написано уважаемым лицом в Тихом Углу — товарищем Суттягиным.

— Ага, и тут Суттягин! И вы верите этому «уважаемому лицу»?

— Я верю фактам.

— Сначала вам бы проверить их, товарищ Никитин.

— Вы меня не учите, товарищ Прутикова.

— Ну, знаете, не думала я, что и среди прокуроров водятся бюрократы.

— Это я бюрократ?

— Да, вы, товарищ Никитин. Не разобравшись, не справившись, вызываете человека, отрываете его от работы... На что это похоже?

— Полагаете, что я лично должен был отрываться от работы и пожаловать к вам?

— Именно так и полагаю.

— Вы, товарищ Прутикова, из молодых да ранняя. Ладно. Ваши слова я сообщу в районный исполком. Там вас научат, как надо обращаться с прокурором. А пока вот вам бумага. Будьте добры, дайте объяснения.

— Никаких объяснений я давать не буду, потому что все это клевета. Требую, чтобы прокуратура выяснила донос Суттягина на месте.

— Спешите поскорее разделаться с хлопотливым местом? — съязвил прокурор.

— Ну, нет, товарищ Никитин. Именно теперь-то я и намерена изо всех сил держаться за это место.

— Слишком уж вы самоуверенны, товарищ Прутикова, — колко заметил прокурор. — Хорошо, приеду. И уж держитесь, я вас протру с песочком.

— Милости просим!

* * *

В тот же вечер Полозов и Анна Гавриловна входили в кабинет, на двери которого висела табличка: «Начальник Водстройпроекта А. П. Зубцов».

— Товарищ Зубцов занят, — сказала секретарша, не взглянув на посетителей.

Полозов спокойно курил, Анне Гавриловне не сиделось на месте. Она то разворачивала ватман, то скатывала его, то подходила к окну и смотрела на город, утопающий в ночной тьме, то снова садилась на диван и посматривала на часы. Наконец раздался звонок, секретарша уплыла в кабинет, вернулась:

— Прошу!

Дверь за Полозовым и Анной Гавриловной тихо закрылась.

* * *

— Разумеется, не может быть и спора о том, чтобы принципиально одобрить вашу идею, товарищ Прутикова, — говорил Зубцов, бородатый мужчина в очках. — Конечно, одобрим.

— Почему же вы не одобрили ее год назад?

— Вероятно, товарищ Прутикова воображает, что у меня только и забот, что водоем в Тихом Углу? — ядовито спросил Зубцов.

— Я ничего не воображаю, товарищ Зубцов, — резко отвечала Анна Гавриловна. — Я соображаю, что за год можно было принять решение, которого ждут сотни колхозников.

— Мы, уважаемая, решаем дела, которых ждут тысячи колхозников, — обиженно сказал Зубцов.

— Они тоже по году ждут? — посмеиваясь, спросил Полозов.

— Не утруждайтесь на остроты, товарищ Полозов, — осадил его Зубцов. — Вы же отлично знаете, что область занята строительством двух подобных же объектов государственного значения.

— А это что — антигосударственное дело? — в свою очередь вспылил Полозов. — Странно вы рассуждаете, товарищ Зубцов!

— Короче, в течение двух лет мы лишены возможности помочь вам.

— Благодарю! — с усмешкой проговорила Анна Гавриловна. — Значит, хороним доброе дело? Советуете ждать два года, так, что ли?

— У нас нет возможности, кажется, ясно! — раздражаясь, сказал Зубцов. — Кроме того, в проекте много неточностей. Не учтена наивысшая отметка полых вод, проходящих через Сухую Балку по веснам...

— Вы невнимательно смотрели проект, товарищ Зубцов, — отозвалась Анна Гавриловна. — Наивысший паводок в Балке был в 1877 году. Отметка есть. Большой паводок был также в 1903 году, и это учтено. Мы будем строить гребень плотины с учетом наивысшей отметки за последние пятьдесят лет. Тут все сказано.

— Я не вижу решения районных организаций, — процедил Зубцов.

— Вот оно, — перелистав бумаги, сказал Полозов.

— Странно, — все в том же раздражительном тоне говорил Зубцов. — Почему же районные организации решают дело, не спросившись колхозов?

— Колхозы решили это дело год назад.

— Мало ли что было год назад! Благоволите еще раз провести проект через собрания колхозов, тогда поговорим.

— Хорошо, решение мы проведем, колхозники от своего не откажутся, но с этим решением, товарищ Зубцов, мы пойдем не к вам, а прямо в исполком областного совета, — негодуя, сказала Анна Гавриловна.

— Вы мне не угрожайте, уважаемая. Занимались бы вы делами совета, а не водоемами. На вас, я слышал, куча заявлений. К вам комиссию высылают.

— Очень хорошо, — побледнев, отвечала Анна Гавриловна. — Будьте здоровы!

Из кабинета Полозов и Анна Гавриловна вышли молча.

— Ну, — с хитринкой спросил Полозов, — может, подождем два года?

— Нет, не подождем.

— Ладно. Вот вам моя рука. Она для вас сделает все, что возможно!

Анна Гавриловна с чувством пожала протянутую руку.

СУТТЯГИН НАЧИНАЕТ ВОЕННЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Вечером Лучников сидел у Анны Гавриловны — они пили чай. Лучников смотрел на нее внимательно и с любопытством, а Анна Гавриловна, хотя и сидела к нему в пол-оборота, делая вид, будто смотрит на улицу, но взгляд его чувствовала, и был он ей приятен и страшен.

— Да, — говорил Лучников, — вот вы какая! Вчера был в городе, и секретарь Зубцова рассказывала, как вы говорили с нашим начальством. Слушал я и издали любовался вами.

— А какой толк от этого разговора! — смущаясь, проговорила Анна Гавриловна.

— Не скажите! Зубцов вызвал меня и сказал, чтобы я до тех пор жил здесь, пока проект не будет готов во всех деталях. Торопил меня, спрашивал, как с решением колхозов... Кстати, почему тянут с собраниями? Через две недели я кончу свою работу, и можно будет начинать плотину.

— Это не от меня зависит. Жердев просто не хочет затевать этого дела, а Малышев качается то вправо, то влево. Но, кажется, я допекла их. Завтра созывают собрание.

— Вы просто молодец! — пылко воскликнул Лучников. — Пробиться через этого Жердева, склонить на свою сторону народ... Я думал, что женщине, особенно такой слабенькой, как вы, совсем не под силу заниматься государственными делами... Сознаюсь — ошибся. Вы настоящий государственный деятель. — Помолчав, он с нежностью спросил: — Мне кажется, что вы чем-то расстроены?

— Знаете, мне стало страшно. Я испугалась.

— Испугались? — недоуменно переспросил Лучников. — Чего?

— Раньше, когда я думала о водоеме, мне казалось, что все будет проще. А теперь вы наговорили мне всякого о трудностях!.. Вдруг провал? Позор-то какой!

— Смелей, смелей, Анна Гавриловна! — горячо проговорил инженер. — Взялись за гуж...

— А что, если этот гуж не по мне? — произнесла она. — Что я? Действительно, слабая, маленькая женщина... Страшно мне, Илья Яковлевич, так страшно, как никогда не бывало.

— Ну, в случае чего вас поддержит близкий человек.

— А у меня нет его! — тихо проговорила Анна Гавриловна.

— Странно . сошлось, — усмехнулся Лучников. — Я, знаете, тоже одинокий. — Он помолчал, потом прибавил: — Трудно вам найти человека по плечу. Слишком вы сильная натура!

— Сильная! — горько усмехнулась она.

— Даже у сильных натур бывают минуты слабости,— возразил Лучников.— Человек не камень... Но главное в вашей натуре — сила и убежденность. Ваш муж будет чувствовать себя пигмеем рядом с вами. Это очень оскорбительное чувство для мужчины. Оно отравит ему жизнь.

— Я не собираюсь отравлять жизнь кому бы то ни было! — резко сказала Анна Гавриловна.— Проживу и одна.

— Вы что, обет такой дали?

— А это уж мое дело! — с вызовом ответила она.

— Что ж! — печально сказал он.— Желаю вам успеха.

Дверь тихо открылась — за ней стоял Суттягин. Он хотел было войти, но, услышав последние фразы, остановился и навострил уши.

— Знаете что,— вдруг вырвалось у Анны Гавриловны,— уезжайте вы отсюда поскорее!

— Вот так да! — воскликнул пораженный Лучников.

Она повернулась к Лучникову и проговорила, смотря ему прямо в глаза:

— Вы влюбитесь в меня, я в вас... Ничего у нас не выйдет, ничего! — голос ее задрожал, но она быстро справилась с волнением.— Вы сказали, что вам будет трудно со мной! Вам, вероятно, нужна жена, которая была бы ниже травы, тише воды, чтобы она любила властную мужскую руку. А я, знаете, не из таких...

Долго длилось молчание. Лучников тщетно пытался зажечь спичку, чиркая ею по коробке не тем концом. Анна Гавриловна стояла у окна спиной к инженеру.

— Хорошо,— сказал он, овладев собой.— Уехать я отсюда, пока не кончу дела, не могу. Но обещаю: часу не задержусь. Противно мне тут... Председатели колхозов ленивые, зажиревшие, склоки, грязь какая-то! Это не по мне!

Суттягин, тихо прикрыв дверь, зловеще пробормотал:

— Сорвалось! Думал, заберет он ее отсюда. Не вышло! Что ж, найдем другой ход!

— И эта ваша теория двух сильных личностей в семье... — продолжал Лучников.— Пожалуй, оно и верно: двум медведям в одной берлоге не ужиться.

— Ну, и прекрасно,— отчужденным тоном произнесла Анна Гавриловна.— У вас есть ко мне дела? — вопрос ее прозвучал строго официально.

— Нет,— столь же официально ответил Лучников.

— Но у меня есть,— холодно сказала Анна Гавриловна.— Прошу вас больше никогда не бывать у меня дома — это ни к чему. До свидания.

Лучников молча ушел, а Анна Гавриловна положила голову на стол и заплакала.

Вошел Архип с пакетом и обомлел: председатель совета, женщина, перед которой трепетали столь сильные личности, как председатели двух колхозов, ревет, словно малое дитя.

— О чем ты, матушка? Кто это тебя обидел? — допытывался он, а Анна Гавриловна молчала, и слезы лились градом из ее глаз.— Тут тебе срочная телеграмма — область вызывает с докладом о работе...

Анна Гавриловна продолжала плакать. Архип подошел к ней, погладил по волосам грубой рукой, лицо его преобразилось — стало вдруг добрым и участливым.

— Полно, полно,— утешал он Анну Гавриловну, а она плакала, громко всхлипывая.

* * *

Прежде чем перейти к описанию дальнейших событий, надо пролить свет на одно обстоятельство: Суттягин приревновал, а вернее всего, вздумал приревновать Машу к Лучникову, чтобы изобрести предлог к удалению инженера из села. Дело было вечером; Суттягин сидел в сельсовете и считал что-то. На минуту взгляд его упал в окно, и увидел он такую картину: стоят на противоположной стороне улицы Лучников и Маша, разговаривают о чем-то, а Маша глаз не спускает с инженера... Затем Лучников простился с Машей и зашел в совет.

— Здравствуйте, товарищ Суттягин! Где председатель? Мне надо уточнить с ним кое-что насчет рабочих.

— Председатель ушел, — отвечал Суттягин, и в тоне его ничего доброго не было. — Но я тоже хочу уточнить с вами, товарищ Лучников, одно обстоятельство: вы приехали строить плотину или куры-муры обожаемым существам?

— Как? — переспросил Лучников. — Каким существам?

— Обожаемым, — твердо ответил Суттягин. — Обожаемым лично мною, — прибавил он довольно свирепо.

Лучников рассмеялся.

— Позвольте, — сказал он, — может быть, вы и обожаете их, но обожают ли они вас? Кроме того, прошу вас, обожайте их и дальше.

— Я требую ответа бухгалтерски точного: вы перестанете строить куры-муры объекту, который предназначен в жены не вам, а мне?

— Да вы что, с ума сошли?

— Вы нанесли мне оскорбление словами, — с угрозой проговорил Суттягин. — Это карается по закону. Подобрать соответствующую статью — дело прокурора, понятно?

— Пошли вы от меня ко всем чертям! — Лучников хлопнул дверью перед самым носом счетовода.

— Есть! — спокойно произнес Суттягин, — Статья будет подобрана, будьте покойны. Ежели вас даже и не осудят, так осрамят, и вам придется убираться отсюда к тем самым чертям, к которым вы направляли меня. — И снова принялся считать.

Вошел Малышев.

— Где председатель?

— Я к ней не приставлен, — с холодной яростью ответил Суттягин.

— Ну, как твоя идея? — насмешливо спросил Малышев. — Еще не выдал замуж Анну Гавриловну? Слышал новость? С Лучниковым у них врозь. Может, опять сам посватаешься?

— Не вышло так, выйдет по-другому, — злобно сказал Суттягин.

— Кстати, этот инженер сейчас задавил твою гусыню.

— Какую? — вскочил Суттягин. — Не серую ли?

— Ее.

— Ну, теперь уж лететь ему из села, как тому воробышку. Пойдем, будешь свидетелем.

— Я с превеликим удовольствием пойду свидетелем, когда тебя будут судить, прохвост, — в бешенстве проговорил Малышев. — Это ты, подлец, накатал на меня донос, будто я на колхозный счет построил сарай? А ну, отвечай! — Малышев схватил Суттягина за ворот пиджака, Суттягин, изловчившись, вырвался и выскочил на улицу...

* * *

Дальнейшее развитие этой истории произошло через несколько минут после того, как серая гусыня погибла под колесами машины. Луч-

ников, Кузьма Петрович и Суттягин стояли над раздавленной гусыней и торговались.

— Простите нас за эту неосторожность, — вежливо проговорил Лучников. — Сколько стоит гусыня?

— Живая, вареная или в убитом виде?

— Вот эта! — Лучников потрогал мертвую гусыню носком сапога.

— По ценам, складывающимся на колхозном рынке, гусыня стоит восемьдесят рублей, — отвечал Суттягин.

— Вот вам восемьдесят рублей и еще раз прошу прощения. — Лучников протянул счетоводу деньги, но тот отстранил его руку.

— Виноват, — с ехидством проговорил Суттягин. — Восемьдесят рублей стоит обыкновенная гусыня.

— Какая разница? — оборвал Суттягина Кузьма Петрович.

— Я говорю не с тобой, гусеубиец, а с тем гражданином, которому эта машина предоставлена товарищем Полозовым. И не для того, чтобы он давил гусей.

— Я вам куплю гусыню, — мирно предложил Лучников.

— Вы уверены, что найдете именно такую? Нет, вы не уверены, — хитро щуря глаза, проговорил Суттягин.

— А что она, какая-нибудь особенная? — спросил Кузьма Петрович.

— Именно. Особой селекции, так называемой степной породы, исключительной продуктивности. Специально выписал из Тамбовской области, из знаменитого совхоза Арженка. Она давала в сезон пятьдесят яиц. — Суттягин вынул бумагу и карандаш, надел очки и, пристроившись на крыле машины, начал считать. — В будущий год у меня было бы от нее юное поколение в виде пятидесяти гусынь-рекордисток, которые пошли бы исключительно на улучшение породы колхозного гусиного стада, как об этом сказано в решениях. Они дали бы колхозам и мне две с половиной тысячи яиц для инкубатора, из которых вышло бы две с половиной тысячи гусей высокой селекции согласно науки, понятно? Эти гуси, приобретя взрослый вид, дали бы мне и колхозному животноводству до ста двадцати пяти тысяч яиц, из коих вышло бы сто двадцать пять тысяч гусей весом каждый до восьми килограммов. В четвертом поколении... Короче говоря, вы похитили из моего личного неотчуждаемого хозяйства и нанесли ущерб колхозному птицеводству...— считает, — сто двадцать пять тысяч гусей по восемьдесят рублей каждый — итого девять миллионов рублей. Вычтя пять миллионов на прокормление стада, на убыль от болезней и стихий, расходы на обслуживающий персонал, итого с вас четыре миллиона ноль-ноль копеек.

Кузьма Петрович открыл рот от изумления. Лучников смеялся.

— Позвольте, — проговорил он сквозь слезы, — да вы что, дурак или сумасшедший?

— Ущерб плюс оскорбления! — торжествующе произнес Суттягин. — Кузьма Петрович, будь свидетелем.

— Пошел вон, сутяга! — взревел Лучников.

— Добавочные оскорбления! Ну, инженер, имей в виду, я с тобой шутить не собираюсь! — Суттягин подобрал гусыню и ушел.

ДЕЛО ОБ УБИЙСТВЕ ГУСЫНИ

У прокурора в знакомом нам кабинете сидели Лучников, Кузьма Петрович, Суттягин и секретарь прокурора — худощавая, вся в веснушках, смешливая девушка.

П р о к у р о р. Нехорошо, гражданин Лучников, очень нехорошо.

Суттягин. Именно. Хулиган, оскорбляет честных людей, ухаживает направо и налево за сельскими гражданками, сманивая их своим званием, наносит громадный ущерб колхозному и личному птицеводству, отказывается платить... И такой тип может быть во главе социалистических строек! Парадокс!

Прокурор (невозмутимо). Что скажете, гражданин Лучников?

Лучников. Я просто не нахожу слов! Это же черт знает что! Кончается работа над проектом, скоро должно начаться строительство, а я сижу у вас по делу, которое не стоит выеденного яйца.

Суттягин. Спешу поправить: именно из-за вас граждане СССР не съели того, что произошло бы из тех яиц, то есть сотен тонн гусиного высококачественного мяса. Вы подрыватель пищевой базы СССР. И хорошо, что вы здесь, и не будете заниматься строительством, где ваши преступные намерения могли бы обойтись государству в миллионы чистоганом.

Прокурор. Дело с гусыней, гражданин Суттягин, рекомендую передать в суд, это не по моей части.

Суттягин. Незамедлительно. Теперь по поводу обозвания меня разными несусветными выражениями...

Прокурор (к Кузьме Петровичу). Вы можете подтвердить, что гражданин Лучников выражался в общественном месте?

Кузьма Петрович. Там была улица.

Суттягин. Улица тем более общественное место, поскольку там движется туда-сюда колхозная масса.

Кузьма Петрович. Да ежели бы, товарищ Никитин, вы слышали, что этот тип наговорил насчет гусыни, вы бы и сами не удержались от выражений.

Секретарь хихикает.

Прокурор (строго). Прошу не делать намеков. Вы не знаете, какие бы были мои выражения. Вы скажите: произносил Лучников или не произносил?

Кузьма Петрович (с трудом). Произносил, но...

Лучников. Я назвал его сутягой, но ведь это его фамилия.

Суттягин. Моя фамилия Суттягин... Через два «т».

Лучников. Суттяга, так, что ли?

Секретарша снова хихикает.

Суттягин. Гражданка Панфилова, я вас привлеку к ответственности за насмешки!

Лучников. Что ж касается гусыни... Я узнал от соседей гражданина Суттяги...

Суттягин. Суттягина...

Лучников... что он никогда своих гусей не кормил. Вот почему гусыня и полезла под колеса машины. Она просто решила покончить самоубийством.

Суттягин (вызывающе). Это личное дело гусыни, что она там про себя решала. А что касается соседей, то они неоднократно привлекались мной к ответственности за издевательства над домашней птицей.

Прокурор (насторожившись). Стой, стой! Наташа, через нас проходили дела насчет склоки Суттягина с соседями?

Секретарша. Правильно, Иван Семенович.

Прокурор. Гражданин Суттягин, есть еще в Тихом Углу люди, которых вы не привлекали к ответственности?

Суттягин. Увы.

Прокурор. Что «увы»?

Суттягин. Увы — остались. Потому что рука руку моет. Везде и всюду в Тихом Углу, товарищ прокурор, круговая порука, подкупы и

спаивание, глушение самокритики, воровство и прочее. Вот, скажем, Малышев... пьяница, вор, я уже писал вам. А на днях учинил надо мной насилие, покушался на мою личную, охраняемую законами жизнь. Удивлен, простите: почему не сидит?

Прокурор. Скажите, гражданин Суттягин, заявление на инженера Лучникова, на Малышева и других вы писали в полном уме и сознании?

Суттягин. Так точно.

Прокурор (вынимая из дел две бумаги). А это? Заявление на гражданку Елену Степановну Белову? И вот это — заявление на заведующего райфо Сыромятникова о том, что он присваивает деньги, предназначенные на зарплату учителям? И вот эти заявления — их десять — на Прутикову и три на Малышева, два на Жердева. И одно на меня, будто я всех их покрываю...

Суттягин (в бешенстве). Гражданин прокурор, вы выдаете государственные тайны в присутствии двух преступных личностей! Это вам не пройдет даром, гражданин прокурор!

Прокурор (сдерживая гнев). Наташа, а ну, достаньте дело по обвинению Прутиковой в зажиме самокритики...

Суттягин. В чем дело, гражданин прокурор?

Прокурор. Сейчас узнаете, гражданин Суттягин.

Секретарша кладет на стол две пухлые папки.

Прокурор. Сто семьдесят заявлений на разных людей, по разным поводам, в разные центральные, областные и районные организации за один год. Письмо в Пензенский обком партии, где вы пишете, что наш обком милует преступников и, так как вы не доверяете больше нашему обкому, то просите вмешаться в это дело обком пензенский. Это ваша рука? А это? А это? Все эти заявления подписаны либо вами, либо людьми, которых вы застращали или купили, чтобы они поставили свои подписи!

Суттягин. Вы сами заодно со всеми! Не хотите сор выносить из избы? Вынесу! До самых верхних верхов доберусь. И на вас управу найду. Что? Заодно с вредителями, душителями самокритики и растратчиками? Требую расследования на месте!

Прокурор (в ярости). Хорошо, гражданин Суттягин. Прокуратура завтра же выезжает в Тихий Угол для выяснения ваших заявлений. До свидания, товарищ Лучников. Видите — нет худа без добра. Желаю вам успеха и надеюсь, что эта наша встреча будет первой и последней. Будь здоров, Кузьма Петрович. Гражданин Суттягин, вам придется задержаться.

НАЧАЛО БОЯ

В предвечерний час к правлению колхоза «Зажиточность» медленно собирался народ. Люди рассаживались на крылечке, на скамейках вдоль стен, на траве и бревнах, сваленных около правления. Поджидая тех, кто опаздывал, колхозники вели неторопливый разговор. В сторонке, важно покуривая сигарету, восседал Суттягин.

— Стало быть, в области у нее не сладилось? — спросил суровый на вид колхозник.

— Отказали, Иван Харитонович, и высмеяли, — ответил Суттягин.

— Правильно! — сказал бритый.

— Что правильно? — шумно зевнув, проговорила маленькая пожилая женщина и вытерла лицо концами платка. — Опять остаемся без воды, опять у колодцев руки отматывать.

— Ты, Надежда Семеновна, рассуждаешь, ровно малое дитё,— вступил в разговор Жердев.— Тебе хочется, чтобы она на свою затею вытрясла все денежки из колхозов? Тебе надоели большие трудодни?

— А вона в соседнем районе... Построили водоем, электростанцию, завели орошение... Пшеница лесом стоит!— горячо заметил молодой чубатый колхозник.

— Конечно, у нас пшеница, к сожалению, лесом не стоит,— процедил Жердев,— но государство на нас не обижается. На трудодни вполне хватает и на все прочее. Без всякого орошения.

— Точно!— поддержал его бритый.

— А стояла бы лесом пшеница, и государству больше пользы и нам не в убыток,— степенно произнесла Надежда Семеновна.— Нет, Жердев, ты нам скажи, почему вы наши решения замотали? Кто вам дал такое право не выполнять того, о чем народ проголосовал единогласно?

— Верно!— вставил Малышев.

— Что за народ?— взорвался Жердев.— Ненасытные вы!

— А потому ненасытные, Никанор Иванович, что стали на такую точку, чтобы, значит, в СССР всего было больше, чем во всем свете!— отрезала в ответ Надежда Семеновна.

— Эка, на весь свет замахнулась!— съязвил Жердев.

— А что ж!— возразил чубатый.— Теперь весь свет на нас посматривает. Как, мол, там у них? Двигаются или остановка получается.

— У нас, Сергей Андронович, остановок нет,— вяло сказал Малышев.— Хотя, впрочем... Хм... Конечно, насчет водоема все верно. Сознаю, впал в ошибку.

— На экскурсию в колхоз Ленина ездили,— после молчания заговорила Елена Степановна.— Коровы здоровущие, лошади — красоты необыкновенной, свиньи — горы араратские. Корм скотине подают электричеством, доят электричеством... Вот бы нам такое! И ведь решили, чтобы все это было!

— Насчет прошлогодних решений, скажу про себя, тут я виноват. Я критику признаю. И обещаю в меру возможностей все поправить,— покаянно сказал Малышев.

— Для того женщине руки и даны, чтоб доить коров!— наставительно произнес Суттягин.

— Тебя бы, таракана, заставить! Авось бы другое запел!— зло ответила Елена Степановна.

— Ты, Елена Степановна, дождешься! Привлекут тебя когда-нибудь к ответственности за твой язык.

— Точно!— сказал бритый.

— А ты дождешься, что мы усы твои тараканьи повыдергаем! Чтобы не бегал за девками, не обольщал своей должностью.

— Вот это верно,— поддержал ее Малышев.— Давно пора.

— Призыв к насилию и клевете, вы слышали?— обратился Суттягин к разговаривающим, но ему никто не ответил.

— Водоем вам нужен!— с раздражением заговорил Жердев.— Мало вам работы, мало заботы! Купаться в море захотелось?

— Отчасти и это тоже прелестно!— глубокомысленно проговорил Малышев.— Почему бы и нет?

— А в поту искупаться не желаешь?— желчно проговорил Суттягин.

— А тридцать восемь семейств переселять из Балки, это тоже прелестно?— подхватил Жердев.— И тебе, Анна Степановна, и тебе, Сергей Андронович, и тебе, Иван Харитонович! Вам родные места надоели?

— Я со своего места не тронусь!— сурово сказал Иван Харитонович.— Мне и в Балке хорошо.

— Правильно! — заметил бритый.

— Да ведь не в чужие земли переселяться, а в свое же село! — возразила Елена Степановна.

— Верно, Алена! — вставил бритый.

— Вчера на исполкоме совета Анна Гавриловна сказала, что новые дома будут не в пример лучше,— гнул свое Сергей Андронович.— На берегу моря, слышь, лодок, мол, пустим, рыбу разведем... А ребятам-то какое раздолье!

— Мало ли что она наобещает! — с сердцем отозвался Жердев.

— Пока все, что она обещала, то и сделала, — хмурясь, сказал Малышев. — Школы отремонтировала, мосты починила, с налогами навела порядок, в больнице все вверх дном перевернула. Нет, не окажи... Она чего скажет...

— Ну, и лезьте в ее хомут! — вскипел Жердев.— Лезьте!

— Ты на нас не очень-то покрикивай! — осадила его Надежда Степановна.— Эко разошелся! Не ты нас, а мы тебя выбирали, ты это чувствуй. Вот послушаем, как ты будешь ответ держать, почему не выполняешь колхозных решений. Верно народ говорит: обленился Никанор Иванович, словно тебе боров.

— Сквалыгой стал, — поддержал ее чубатый Сергей Андронович, — только о денежках и думает. Вокруг посмотреть — люди чего-то добиваются, строят, а у нас тиной завоняло! Нет, не ту линию берешь, Никанор Иванович.

— А наш Иван Никанорович, чем от него отстал? — с азартом подхватила Елена Степановна. — Два сапога пара, в мозгах плесень!

— Ну-ну, — уныло начал Малышев. — Я за то, чтобы и водоем строить и чтобы капиталы не трогать...

— И чтобы его дядя построил, а мы бы смотрели да радовались! — задорно сказала Елена Степановна.

— Капиталы! На кой леший нам ваши капиталы? — взорвался Сергей Андронович. — Что нам из них, масло пахтать?

Жердев ожесточился:

— А я вообще против! Ни черта из этой затеи не выйдет! Забыли, какие воды по веснам вдоль Балки бушуют?

— Это почему же? — снова ввязалась в спор Надежда Семеновна.— У других выходит, а у нас не выйдет? Мы хуже других?

Жердев хотел что-то сказать, но тут к правлению подъехал на лошади прокурор. Суттягин съежился.

— Очень приятно, что застал вас, товарищи председатели.

— Тут не только председатели, — заметил Сергей Андронович. — Члены правлений, депутаты совета, колхозники. Тоже люди.

— Виноват, здравствуйте, товарищи, — сказал прокурор, несколько растерявшийся от замечаний не в бровь, а в глаз.— Вы мне и нужны. На вашего председателя совета поступила куча жалоб...

— Ага, так ее! — усмехнулся бритый.

— Вот видите. Зажим критики, поощрение единоличников, дом себе, пишут, строит на неизвестные средства, воюет с председателями колхозов, некрасиво с ними себя ведет. Угрозы, оскорбления...

— Какой дом, товарищ Никитин? — удивился Малышев. — Как жила, так и живет на квартире. Единоличник у нас один, да и тот корову продал, от земли отказался, сидит дома, как сыч.

— Странно! — оторопело протянул прокурор.— Ну, а насчет оскорблений председателей колхозов?

— Да что мы, малые ребятишки, чтобы нами эдакий наперсток помыкал? — оскорбленным тоном сказал Малышев.— Лично я никаких оскорблений не слышал. И угроз тоже...

— Ну, это ты, Иван Никанорович, напрасно! — вмешался Жердев.— Именно помыкает, оскорбляет, насильничает, влезает в дела колхозов.

— Позволь, товарищ Жердев, — остановил его Малышев. — Она по закону должна влезать в дела колхозов, она руководить ими должна.

— Круговая порука! — прошипел Суттягин.

— Что вы сказали?

— Он сказал, что тут запахло круговой порукой! — подсказал Жердев.

— Ах, вот как? — рассердился прокурор. — Тогда прошу председателей и членов совета в правление. И вызовите Прутикову.

— Она сейчас подойдет, у нас намечается собрание двух колхозов. Пока кворума нет, можно и поговорить! — с готовностью сказал Жердев.

К правлению подъехала «Победа». Шофер открыл дверцу и спросил:

— Где тут сельсовет?

Прокурор заглянул в машину:

— А, товарищ Петров! Вы сюда зачем?

— С комиссией, обследовать сельсовет, — был ответ из машины.

— Так пожалуйте сюда, я как раз этим занимаюсь.

Трое сидевших в машине вышли, поздоровались с народом и направились в правление. Суттягин задержал Жердева.

— Битва проигрывается,— прошипел он.— Малышев полный изменник. Придется нам браться за индивидуальную обработку тех, кому надо выселяться.

— Ладно, начинай.

* * *

Через час около правления колыхалась громадная людская масса. На бревнах напротив крыльца сидели представители соседних колхозов, возглавляемые Прасковьей Федоровной. Маша Нечаева, два дружка-тракториста, Полозов и Лучников сидели на скамейках. На крыльцо вынесен стол, вокруг него сидели председатели колхозов, Анна Гавриловна вела собрание.

Слово держал прокурор.

— ...Мы расследовали факты, сообщенные разным органам в Москве и в области... К сожалению... — прокурор поперхнулся и под общий смех поправился: — К счастью, ни один из приведенных фактов, касающихся Анны Гавриловны Прутиковой, Малышева и других, не подтвердился, о чем комиссия поручила мне довести до сведения общего собрания двух колхозов и представителей шести соседних колхозов.

Народ проводил прокурора аплодисментами. Встала Прасковья Федоровна.

— А мы, товарищ прокурор, вашим заявлением нисколечко не удивлены. Мы другим удивлены, почему вы не назвали фамилии клеветников?

Суттягин исподтишка посмотрел на прокурора, глаза его бегали, тараканьи усики вздрагивали.

— Дело в том, товарищи, что комиссия и я начинаем заниматься клеветниками. Надо выяснить кое-какие добавочные моменты. Клеветники отняли у нас всех гору времени. Они испортили нервы и кровь десяткам людей. Для расследования их заявлений было создано чуть ли не двадцать совещаний. Сюда приезжали люди из области и из центра. Будьте уверены, когда все детали будут выяснены до конца, клеветники получат свое полной мерой!

Прокурор вытер пот и сел.

— Хорошо, — сказала Анна Гавриловна. — Продолжаем прения по докладу инженера Лучникова о строительстве водоема, прерванные в связи с заявлением прокурора. Слово имеет бригадир Алексей Протасов.

Встал Алеша. Жердев шепнул Малышеву:

— Гармонисты заговорили. Тяжелую артиллерию в ход пустили.

— Уйди ты от меня! — зло огрызнулся Малышев.

— Я только отвечу Жердеву, — сказал Алеша. — Ладно, то что он и Малышев положили под сукно прошлогодние решения — за это им влетело. Выговоры они получили справедливые и пусть помнят — это последнее предупреждение! Наш народ не потерпит, чтобы решения его мариновались по году!

— Правильно, — крикнул бритый.

— Но вот что плохо — Жердев до сих пор стоит на своем. Все-де у нас преотлично, а что предлагает Анна Гавриловна — вода на киселе! Если бы все думали так, не видать нам коммунизма, как своих ушей. А мы хотим его видеть! Хотя бы кусочек... Вот тут, у нас!

— Ты не агитируй, Алексей! — взорвался Жердев. — Тут сидят люди с головами, они в колхозах по десятку лет! Яйца курицу не учат.

— Учат! — в азарте выкрикнула Маша. — Теперь учат.

— Загибщики! — буркнул Жердев.

— А вы оппортунисты! — отвечал Алеша. — Сидите на своем добре и жиреете! Партия и народ не позволят вам почить на лаврах.

— А их, кстати, и нет! — вставила Анна Гавриловна.

— Посадили на ста гектарах лес и думаете, все в порядке? — продолжал Алеша. — Тысячу гектаров леса посадить нашим колхозам, да тысячи гектаров земли поливать — вот тогда к нам суховеи и носа не покажут. Я призываю наших товарищей и соседние колхозы поддержать прошлогодние предложения Анны Гавриловны.

— Прошу слова! — вырвалась Маша. Она очень волновалась и все время косилась на Полозова; ей почему-то было важно, чтобы ему понравилась ее речь.

— Слово имеет бригадир Нечаева, — сказала Анна Гавриловна.

— Я лично заинтересована в расширении лесопосадок, но все дело упирается в воду. Если поливать наши лесные полосы, в три года их не узнаем! Комсомольцы за предложение Прутиковой и Лучникова. Но мы хотим, чтобы водоем делали и соседи.

— А мы затем и пришли на ваше собрание, — заметила Прасковья Федоровна. — Мы на своих собраниях договорились, послушаем вас.

— Тогда я скажу так: молодежь выйдет на строительство плотины, как один! — Маша села, снова искоса посмотрела на Полозова, а тот потихоньку аплодировал ей.

— Слово имеет тракторист Прохор Крученых.

— От имени партийной организации МТС и как секретарь партийной организации МТС скажу так: зябь мы вам подняли, наши железные лошадки в вашем распоряжении. Мы и воевать, и пахать, и моря делать — куда ни шло! Предложение Анны Гавриловны надо одобрить.

— Ясно! — крикнула Маша.

— Нет, не все ясно, — крикнул бритый. — Прошу слова!

— Слово имеет колхозник Басардин.

— Товарищи! — встал бритый. — Я не буду распространяться, скажу коротко и ясно. Конечно, наличие отсутствия водоема факт, с нашей точки зрения, не совсем тот и создает трудности. Это с одной стороны. С другой стороны, факт присутствия наличия водоема имеет трудности именно с точки зрения того, что мы на сегодняшний день имеем в колхо-

зах. Я предлагаю собранию решительно решить это дело, как с одной, так и с другой точки зрения. Конечно, отсутствие наличия...

— Сам-то ты, Михаил Павлович, со всех точек зрения полное наличие отсутствия! — под общий хохот сказала Маша.

Бритый, совершенно уничтоженный, сел. Слово попросил Малышев.

— Слово имеет товарищ Малышев!

— Тут кто-то обвинил меня, товарищи, будто я поддерживаю настроения Жердева. — Унылая фигура Малышева раскачивалась в такт словам. — Официально и ответственно заявляю: водоем строить! — Все окаменели. Жердев смотрел на приятеля ошалевшим взглядом, а Малышев, насладившись произведенным эффектом, продолжал: — Точка зрения Жердева...

— Опять точка зрения, — сказала Маша.

— Это не точка зрения, а кочка зрения, — под общий шумок вставил Полозов.

— Его точка зрения не колхозная! — решительно объявил Малышев, как бы не замечая яростных взглядов Жердева. — Водоем надо строить. Но когда? — Он помедлил. — Через два года, как советовали Анне Гавриловне в области. Тогда дадут и деньги, и богатую технику. Товарищи, мы передовые люди! Мы против кустарщины! Недопустима она в наше время!

Он сел и торжествующе посмотрел на Жердева.

Поднял руку Сергей Андронович.

— Слово имеет колхозник Васютин.

— Честное слово, слушать вас тошно, товарищи Малышев и Жердев! — сказал Сергей Андронович. — Только и думаете о сегодняшнем житьишке, только и мечтаете, как бы проехаться за счет государства. Ты, Иван Никанорович, сказал — кустарщина... Почему? МТС дает тракторы? Дает! В колхозах машины есть? Есть. Область, как сказала Анна Гавриловна, обещала кое-что подбросить? Обещала! Где же кустарщина? А что сотни людей с лопатами выйдут, ну и что? Всем охота завести водоем!

— Вот уж что правда, то правда! — вставил бритый.

— Зачем же ждать два года? — сказал Полозов. — За два года много воды должно утечь из водоема на наши поля!

— Слово имеет депутат, председатель колхоза «Красная нива» товарищ Афонина.

— В моем колхозе, да и в соседних тоже, — Прасковья Федоровна сделала жест в сторону мужчин и женщин, сидевших рядом с ней, — смотрят по-партийному, так, как сказал Поликарп Алексеевич!

— Ты бы потише говорила, Прасковья Федоровна, — кротко заметил Малышев и поморщился. — Твой чересчур зычный голос действует на нервы.

— Большое дело, Иван Никанорович, большого голоса и требует! Забурели вы, плюете на весь белый свет!

— А кто вам мешает завести такие же хозяйства? — раздался гневный крик Жердева. — У нас собеса нет!

— А мы на собес и не надеемся! — Прасковья Федоровна вышла на середину круга, заняв своей особой порядочное место. — Мы у вас ничего не просим. Мы товарищеской поддержки ждем!

— И мы согласны оказать ее! — поддержала Надежда Семеновна. — Нечего топтаться на месте!

— Дайте нам воду, и мы колхоз имени Ленина перегоним! — вставила Елена Степановна.

— Да вы что, колхозники или единоличники? — снова загудел мощный голос Прасковьи Федоровны. — Она смотрела на председателей колхозов. — Ведь сообща мы гору своротим!

— Не кричи! — остановил ее Жердев. — Сама слышала, что инженер говорил. Трудности!.. Мы отдадим денежки, мы вколотим пот и кровь, а вдруг впустую? Мы копейку колхозную бережем, мы народ жалеем.

— Эка жалостливый! — вскипел Сергей Андронович. — Не с того бока нас жалеешь!

— Позвольте, товарищ Жердев, — встал Лучников. — Я доложил собранию, что трудности действительно будут. Но это совсем не значит, что они непреодолимы и строительство водоема невозможно.

— Ага, — снова поднялся Жердев. — А зачем нам трудности, ежели через два года мы обойдемся без них? Я, главное, насчет мороки с этим делом... Надо уговаривать правления, то да се!

— Нас тебе уговаривать не придется! — сказала Елена Степановна. — Пока видим обратную картинку — вас уговаривают.

— Все это мелочи по сравнению с тем, что надо построить, хотят того Жердев и Малышев или не хотят, — сказал Полозов. — Водоем! — продолжал он. — Да вы представляете себе, что он будет для вас значить? Гидростанция даст дешевый ток. Он погонит воду на тысячи гектаров земли... Какие урожаи будете собирать! Как поднимется уровень в ваших колодцах! Какие условия будут для развития животноводства и садоводства! А ваша молодежь! Сколько удовольствий она получит. Я заявляю: районные организации сделают для строительства всё, что в их силах!

Присутствующие шумными аплодисментами выразили согласие.

— А как насчет переселения тридцати семи хозяйств? — уныло выговорил Малышев.

— Я их беру на себя! — заявила Анна Гавриловна.

— А где возьмете инженера? — сказал Жердев. — Товарищ Лучников не больно-то рвется сюда. А почему? Потому, что боится ответственности.

— Неправда! — гневно крикнул Лучников. — Товарищ Прутикова, хлопочите в области, я согласен остаться тут. Посмотрим, товарищ Жердев, кто из нас боится ответственности, — прибавил он с яростью.

Опять раздались дружные аплодисменты. На этот раз больше всех старалась Анна Гавриловна.

Жердев снова обратился к Лучникову:

— Я слышал, товарищ инженер, что вы только что кончили ученье. По силам ли вам это дело? Тут сидит прокурор, он может сказать, что вам будет, если плотину сорвет.

— Да, ваш водоем будет первой моей самостоятельной работой, — сказал Лучников. Он очень волновался. — Но я вам обещаю: с товарищем прокурором нам встречаться не придется.

— Факт! — громогласно заявил бритый.

— Ну, решили? — спросила Анна Гавриловна, обращаясь к собранию.

— Решили! — отозвался за всех Малышев.

— Предатель, — прошептал Жердев.

— Помалкивай,— обрезал его Малышев.— Знаешь, ты кто? Правильно сказано: единоличник ты!

— Итак, — сказала Анна Гавриловна, — теперь все зависит от нас, товарищи! Как только сдадим хлеб, окончим полевые работы — все на плотину!

Через ряды аплодирующих пробрался Архип, взошел на крыльцо и подал Анне Гавриловне пакет. Анна Гавриловна вскрыла его, быстро пробежала глазами, подняла руку.

— Товарищи, разрешите огласить решение областного исполкома. Что называется, дорого яичко к красному дню.

Собрание умолкло.

— «Обсудив заявление председателя Тихоугловского сельсовета товарища Прутиковой, исполком областного совета решил: объявить выговор председателям колхозов «Зажиточность» и «Новый путь» товарищам Жердеву и Малышеву за срыв решений колхозных собраний о строительстве водоема...»

Поднялся шум, смех...

— Ага! С двух концов навалились!

— Не препятствуй народу!

— Как аукнется, так и откликнется!

Анна Гавриловна снова подняла руку. Собрание утихло.

— «Объявить выговор начальнику Водстройпроекта за недопустимо халатное отношение к строительству водоема в Тихом Углу. Предложить товарищу Зубцову обеспечить строительство инженерно-техническими силами и соответствующими механическими приспособлениями. После уточнения проекта и принятия колхозами Тихоугловского сельсовета соответствующих решений рассмотреть вопрос о государственном кредитовании строительства...»

Тут уж поднялась такая буря восторженных чувств, что Анне Гавриловне и Полозову долго пришлось взывать к собравшимся и требовать тишины...

АННА ГАВРИЛОВНА УГОВАРИВАЕТ...

В тихий полдневный час Анна Гавриловна шла вдоль Балки. Уже сильно потягивало осенью. С огородов убрали картофель, воробьи хозяйничали на пустых токах, дни стояли сухие и теплые: бабье лето — восхитительная пора в селе!

Анна Гавриловна постучалась в дом Ивана Харитоновича, расположенный почти на дне Балки. Хозяева только сели обедать. Председателя совета они встретили сухо. Хозяйка, смахнув с табуретки пыль предложила гостье присесть.

Анна Гавриловна села, огляделась. Под потолком над электрической лампой висел шелковый абажур, в углу стоял радиоприемник. Швейная машина и прочие детали свидетельствовали о том, что здесь царит довольство во всем.

Молчал суровый Иван Харитонович, молчали дети, молчала Настасья.

— Ну, — нарушая гробовое молчание, сказала Анна Гавриловна, — что решили, Иван Харитонович? Двадцать пять семейств я уговорила, осталось двенадцать упрямцев.

— А мы порешили с места не двигаться, — ответил Иван Харитонович. — Нам и тут хорошо.

— Вам хорошо, а соседям? У вас электричество, радио... Можете вы поступиться каплей своего благополучия для соседей?

— Мы от доброго соседства не отказываемся, — пробормотал Иван Харитонович, пряча глаза.

— А почему других не уговариваешь? — вдруг закричала хозяйка.

— Значит, если уговорю других, вы переселитесь?

Хозяин пожал плечами:

— Попробуй!

Анна Гавриловна встала:

— Хорошо, — заключила она. — Будьте здоровы!

Анна Гавриловна закрыла дверь и направилась дальше. Вот она подошла к домику, прилепившемуся к откосу Балки...

* * *

Солнце уже садилось, когда Анна Гавриловна, шагая вдоль села, приметила у колодца жену Ивана Харитоновича. Настасья доставала воду. Анна Гавриловна подошла к ней, заглянула на дно колодца — только слабый луч света едва мерцал там, освещая пятнышко воды размером в серебряную монету.

Настасья долго с охами и вздохами крутила громадное тяжеленное колесо — она сообщала движение вороту, на котором был намотан канат.

Канат вытянул ведро воды. Настасья принялась отцеплять его. Ведро сорвалось, вода пролилась. Настасья плюнула и снова с ожесточением принялась крутить колесо.

— И так раз пять на день, правда ведь? — Анна Гавриловна обняла женщину.— Ведь это мука-мученическая, Настенька!

— Молчи, — сердито отвечала Настасья. — Руки от этого занятия всю ноченьку ноют!

— А вот как нальем Балку водой, уровень колодцев сразу повысится, так сказал инженер. — Зачем же упрямиться? Ведь мы добра хотим!

— Жалко, Аннушка, места жалко, — Настенька всхлипнула. — Другое место, другие соседи... Привычка-то, войди в положение!

— Войди и ты в мое положение. Кредиты нам дали, машины пришлют... А вы упрямитесь! Ведь на всю область срам и стыд! — мягко и ласково уговаривала женщину Анна Гавриловна.

— Ладно, если сам не будет супротивничать, и я не буду! — сдалась Настасья. — Не я хозяйка в дому.

Анна Гавриловна крепко поцеловала Настасью.

НАЧАЛИ!

И вот наступил, наконец, тот день, когда люди восьми колхозов вышли на Сухую Балку со знаменами и портретами закладывать начало большому делу.

Пришли все взрослые, юноши и девушки, и непременные, самые горячие и самые беспокойные участники всяких общественных дел — ребятишки.

На откосах Балки стояли два трактора, грузовики; над машинами развевались красные флажки; водители автомобилей деловито осматривали машины; около тракторов возились Прохор Крученых и Семен Луговой.

Лучников и его помощники красными флажками отмечали направление и ширину будущей плотины. Виднелся шест с отметками: «Уровень воды в 1877 году», «Уровень воды в 1903 году».

День выдался подстать праздничной оживленной толпе: яркое солнце отдавало последнее тепло людям, заполнившим Балку.

В нестройный людской гул врывались другие звуки — неумолчная дробь топоров и визжание пил: по гребню Балки строились тридцать восемь домов для переселенцев, и как они не были похожи на избы, окружавшие их! Двухэтажные, с высокой кровлей из черепицы, с удобными службами...

Будущие хозяева в ожидании начала торжества толпились около

новых домов; среди них виднелись Иван Харитонович и его жена Настасья.

С вершины откоса раздался звонкий голос шустрого мальчишки:

— Идут! Идут!

Из сельсовета вышли Анна Гавриловна, Полозов, председатели восьми колхозов, в их числе Малышев, Жердев и Прасковья Федоровна. Все они оделись для работы, у каждого была либо лопата, либо лом, либо грабли.

Группа подошла к обрыву с естественной площадкой, выступающей над Балкой, — в этот день она служила трибуной. Народ встретил всех, кто пришел с Анной Гавриловной, рукоплесканиями. Анна Гавриловна подняла руку. Наступила тишина.

— Так вот, дорогие товарищи, — волнуясь, начала Анна Гавриловна, — сегодня мы приступаем к постройке плотины на Сухой Балке. Весной мы запрем в ней полые воды и не выпустим никогда. И польется она только по воле человека и только туда, куда человеку нужно...

— Верно! — крикнул бритый.

Грохот аплодисментов донесся до Лучникова. Потом он услышал Анну Гавриловну.

— Слово имеет товарищ Полозов! — сказала она.

Полозов выдвинулся вперед.

— Сказать, что вы начинаете большое и очень нужное дело, значит мало сказать.— Он улыбнулся.— И день подстать нам, нашему большому, яркому делу!

Внимательно слушал его народ. Блестели глазенки у ребятишек, им, конечно, не терпелось — скорее бы за дело!

Когда Полозов кончил речь, Анна Гавриловна крикнула Лучникову:

— Готово?

Лучников взмахнул флажком.

— Начали? — обратился к народу Полозов.

— Начали! — ответила в один голос народная громада.

— Теперь скажите, кому класть на плотину первую лопату земли?

— Председателю совета! Анне Гавриловне! — раздались крики.

— Народ и районное руководство, — обратился Полозов к Анне Гавриловне, — вам, товарищ Прутикова, предоставляют великую честь — начать строительство тихоугловского водоема!

— Спасибо! — растроганная Анна Гавриловна обняла и поцеловала Полозова — в этот миг она готова была обнять весь мир. — Большое вам спасибо, товарищи! Конец нашему тихому углу!

Она устремилась по склону вниз, подбежала к Лучникову и, забыв все на свете от счастья, обняла и при всем честном народе горячо, даже слишком горячо расцеловала его, а тот весь так и засветился.

— Спасибо, — сказала она сквозь слезы радости и необыкновенного волнения. — Спасибо, что вы здесь! Ничего бы я не сделала одна!

Маша сунула в руки Анны Гавриловны лопату. Железо врезалось в землю. Анна Гавриловна бросила первый ком, и «ура» прокатилось по Балке. Потом она передала Полозову лопату, которая от него перешла к председателям колхозов, к Лучникову, к Маше.

Лучников стоял рядом с Анной Гавриловной и потихоньку, так, что никто не видел, пожимал ей руку и чувствовал, как ее рука отвечала на его пожатие. Он смотрел в ее глаза — в них сверкало солнце, и счастье, и радость, и (может быть, это только показалось Лучникову) любовь...

На фоне этой безмолвной сцены, понятной лишь двум людям, Иван Никанорович и Никанор Иванович бросали землю в тело плотины и шепотком переругивались.

— Идейный товарищ, философ! — кривя губы, шипел Жердев. — Ходы какие-то предлагал! Слышал, что она сказала: конец нашему тихому углу...

— Факт! — сказал бритый, поспевавший везде и всем мешавший.

— Помалкивай! — в том же тоне отвечал Жердеву Малышев. — Наобещали с этим Суттягиным с три короба, а что вышло?

— Верно! — заметил бритый.

— Ну, — сказала Лучникову Анна Гавриловна, когда все выполнили свою часть в церемонии закладки плотины, — теперь передаю дальнейшее командование вам.

Лучников взял мегафон и обратился к народу:

— Работать будем, как решено, в три смены. Первая — с восьми до двенадцати, вторая с двенадцати до четырех, третья — с четырех до восьми. Понятно?

— Понятно! — закричали вокруг.

— Десятник второй смены! — возгласил Лучников.

— Есть, — ответила Маша.

— Приступайте к работе. Прочие могут итти домой. Трактористам — уминать породу на теле плотины. Готовы?

— Готовы! — ответили Маша и трактористы в один голос.

— Начали!

Вторая смена приступила к работе. Но и остальные не захотели расходиться — народ расселся на склонах Балки и смотрел, как на дне ее появились первые слои земли, как тракторы уминали породу гусеницами... Ребятишки таскали землю в подолах рубашонок, в шапках, путались под ногами, на них цыкали, гнали прочь, а они знай свое — шмыгали туда-сюда, хохотали, веселились.

Между тем работа кипела, бурлила! Полозов и Анна Гавриловна трудились вместе со второй сменой — никому из них не хотелось уходить из Балки.

Тут к Лучникову подошел Семен Луговой — шапка набекрень, глаз озорной, с прищуром.

— Разрешите обратиться, товарищ инженер! — вытянувшись по-военному, проговорил он. — Верно, что эта плотина в вашей биографии первая?

Лучников внимательно посмотрел на бравого парня и не без смущения ответил:

— Ну, положим, первая.

— Вот что, товарищ инженер. Такая работа для тракторов — это что из танков бить по мухам. А мы с Прохором всю войну лупили из пушек прямо по фашистам — ничего, доставалось им! Трактору нужна тяжелая работа. Распорядитесь построить, ну, такие сани, что ли... Прицепим их к тракторам — и сразу кубометров пять земли в плотину — хлоп! Пять кубометров — это замена многих людей с их лопатками да носилками.

— Дело, товарищ Луговой, спасибо, — сказал Лучников. — К вечеру будут сани. А может быть, можно не одни сани цеплять к тракторам, а больше?

— Верно, товарищ инженер! — восхищенно отозвался Луговой. — Кубометров по пятнадцати наши лошадки одюжат.

Полозов воткнул лопату в землю.

— Шабаш! — и вытер вспотевшее лицо.

— Умаялись? — спросила Прасковья Федоровна.

— Ничего, это для нашего брата полезно, а для меня особенно! — посмеиваясь, ответил Полозов. — Килограммов пяток сброшу, оно и

хорошо. Жениться хочу, невесте хочу понравиться! — добавил он полусерьезно, полушутя. — До свидания.

Анна Гавриловна проводила его до машины.

— А славно все у нас получилось, Анна Гавриловна! Прямо замечательно! — восторженно проговорил он.

— Славно, да не совсем, — задумчиво ответила ему Анна Гавриловна. — Меня беспокоит, Поликарп Алексеевич, эта средняя отметка воды за последние пятьдесят лет. А вдруг весной вода поднимется выше отметки, что тогда?

— Ох, беспокойный вы человек, Анна Гавриловна, — с сокрушением заметил Полозов. — Всегда вы всем недовольны, все вам не так.

— А я считаю, Поликарп Алексеевич, если только гладить по головке да восторгаться без конца, прощай, движение вперед. Будьте здоровы! — и попрощавшись с Полозовым, направилась в Балку.

— Слышал? — сказал Полозов шоферу, садясь в машину.

— Еще бы! — весело ответил Кузьма Петрович.

— И что ты из этого выводишь?

— Вывожу, что, пожалуй, вам надо перестраиваться, — рассмеялся шофер.

— Это на двадцатом-то году партийной и советской работы?

— А перестраиваться никогда не поздно!

— Это ты что, всерьез, что ли?

— Уж это как угодно, так и понимайте!

— Ладно! — Полозов вздохнул. — Постараемся.

— Только не завертывать гайку до отказа — резьбу сорвете! — предупредил хозяина Кузьма Петрович, включая мотор.

— Учи меня! — вдруг вскипел Полозов. — За машиной следи, а не за мной! В два месяца так «Победу» обработал, хоть новую покупай!

Шофер с сердцем захлопнул дверцу. Последнее, что услышал Полозов, был звон колокола — сигнал следующей смене выходить на плотину.

...И вот люди, сидевшие по обоим склонам Балки, бегом спустились на дно, словно громадная стая птиц сорвалась с места и всей массой устремилась в полет!

НА ПЛОТИНЕ И В СЕЛЕ

В будний день сидела Анна Гавриловна в совете, в своем кабинете, и занималась делами. На дворе было уже холодновато, стояли погожие, ядреные дни конца ноября. Бритый «общественник» помещался, как обычно, на корточках у двери.

Вошел Архип. Он тоже посвежел — подстриг бороденку, рубаха на нем была чистая, валенки новые.

— Там к вам многодетные матери, Анна Гавриловна. Вызывали?

— Да, да, зови!

В кабинет, чинно ступая, вошла группа женщин. Ради такого случая они приоделись, и в глазах Анны Гавриловны зарябило от всевозможных красок.

— Здравствуйте, дорогие, — сказала она приветливо, — сейчас поедете в район там вас ждут награды — ордена и медали. Архип, машина готова?

— Так точно! — откликнулся за Архипа бритый.

— В добрый путь!

— Спасибо, Анна Гавриловна.

Женщины вышли, Анна Гавриловна подошла к окну, которое служило ей наблюдательным пунктом: отсюда во все часы она могла видеть фронт работ на плотине.

— Председатель, это верно, будто ты замуж выходишь? — вдруг сказал Архип.

Анна Гавриловна покраснела:

— Кто тебе наболтал?

— Матушка, все село говорит! И пора, право слово, пора! Инженер — человек дельный...

— Выходи! — сказал бритый.

— Страшно, Архип, — призналась Анна Гавриловна, — не привыкла я к мужчине в доме... А вдруг его потянет в город? А я так люблю свое село.

— Нет, не выходи, — заметил бритый.

— Э-э, мать! Коли любит, так будет жить там, где ты живешь. Мужчина берет характером, а вы нас лаской вяжете.

— Значит, выходить?

— Факт! — отозвался бритый.

Анна Гавриловна снова отвернулась к окну. Перед ней была широкая панорама строительства, где люди и машины копали землю, насыпали ее в тело плотины, разравнивали дно Балки, срывали ненужные откосы и мысы.

Анна Гавриловна оделась и вышла. На плотине она встретила Полозова.

— Вы тут словно дежурите, Поликарп Алексеевич,— пошутила она.

— Перестраиваюсь, — многозначительно проговорил Полозов. — Пытаюсь быть объективным.

— Ничего, это вам на пользу!

— Видели, как два дружка работают, а? — сказал Полозов, кивнув в сторону Жердева и Малышева.

Жердев едва ворочал лопатой. Его было не узнать — стал он угрюмым, жирок заметно спал. Малышев, напротив, был свеж, румян и бодр.

— Работаете? — сурово спросил Жердева Полозов.

— По мере сил, — буркнул в ответ Жердев. — Ох, уж эта плотина! Кончились мои нервы!

— А как с сердцем? — усмехаясь, спросила Анна Гавриловна. — Сердце-то шалит?

— Не до шалостей сердцу! — угрюмо отвечал Жердев. — Не чувствую я сердца. Чувствую строгача, который камнем лежит на нем.

— Так тебе и надо, — заметил бритый.

— Никанор Иванович, строгач-строгачом, а как у тебя со школами? Завезли топливо?

— Завезли.

— Не все.

— Завезем все.

— Смотри, на днях заседание исполкома, дадут тебе там жару за школы.

— Правильно! — крикнул бритый.

Полозов и Анна Гавриловна подошли к Малышеву.

— Вона как загрохотало!—закричал он, увидя их.—Вот это жизнь, Анна Гавриловна! Привет, товарищ Полозов! Все звенит! Перестраиваюсь на ходу, дорогие товарищи! — весело, с азартом говорил Малышев.

— И не жалко вам, Иван Никанорович, нашего Тихого Угла? — не без ехидства спросила его Анна Гавриловна.

— Пропади он пропадом! Да я только теперь жизни вкусил! Давай, давай, ребята! — крикнул он парням, которые выкорчевывали старое дерево на дне Балки.— Эй ты, общественный бездельник,— окликнул

он бритого,— помог бы ребятам чистить дно, чтобы ничто не мешало судоходству.

— Сейчас! — охотно согласился бритый и не сдвинулся с места.

В самом наилучшем настроении шли Полозов и Анна Гавриловна дальше по дну Балки. Вокруг шумела, грохотала стройка. На вершине правого склона отстраивались дома для переселенцев.

В самом красивом месте, там, где Балка делала крутой поворот, суетилась молодежь — строила мостки для плавания и купания.

— Это молодежь строит для своей утехи! Как только нальем Балку, начнем учить ребят плавать и грести...

— Налить-то мы Балку нальем, да не выльется ли она? — с сомнением проговорил Полозов.

— Просто не узнаю вас, Поликарп Алексеевич! Куда делся ваш оптимизм?

— Человек не стоит на месте, товарищ Прутикова. Был я стопроцентный оптимист, а теперь... Как бы это сказать — середка на половинку: оптимист-пессимист! — и рассмеялся.

Они сели в поджидавший их «газик» и поехали по дну Балки.

* * *

— Здравствуйте! — заулыбалась Прасковья Федоровна, увидев начальство.— Здравствуйте, Поликарп Алексеевич! Опять у нас? А как же бумаги?

— Бумага и полежит — не засохнет! — отвечал Полозов.

— Как дела? — справилась Анна Гавриловна, потирая варежкой зарумянившиеся на морозе щеки.

— Нет, поначалу ты мне скажи, как твои дела? Когда свадьбу играть будем? — прижимая к себе Анну Гавриловну, спросила Прасковья Федоровна.

— Решение принято,— засмущалась Анна Гавриловна.— Весной.

— Значит, погуляем! — Прасковья Федоровна вытерла концом шали раскрасневшееся лицо.— А дела, начальство, такие: ко всем поливным массивам магистральные линии подведены. На том порешили: до морозов трубы закопать. Старается, ох, старается народ! Вы куда от меня? — спохватилась она. — Болтать болтаю, а у вас, поди, каждая минута на счету?

— На канал,— ответил Полозов.— За Лучниковым.

— А я там не была, возьмете, что ли? Да и помещусь ли в вашей таратайке?

Кое-как Прасковью Федоровну втиснули в «газик».

— Прасковья Федоровна, ты давно не отчитывалась перед избирателями, — заметила Анна Гавриловна, когда «газик» запрыгал по дну Балки.— Пора бы.

— Теперь назначай любые дни! Есть о чем поговорить с народом!

Пошел снежок и скрыл от нас и машину и ее пассажиров, и снова увидели мы их в поле, где кончалась Балка. Здесь тоже кипела работа. Люди рыли глубокий и широкий канал, оставив между ним и Балкой узкую перемычку. У основания канала строилось здание.

— Гидростанция,— объяснил Прасковье Федоровне Лучников; обожженное на ветру лицо его пылало румянцем; и без того молодой, он казался совсем юным, а энергия и сила молодости так и бурлили в нем.

Анна Гавриловна не сводила с него глаз, а Прасковья Федоровна нет-нет да и шепнет что-то ей на ухо, от чего Анну Гавриловну кидало то в жар, то в холод.

— Батюшки, сила-то какая! — охала Прасковья Федоровна, поглядывая на солидное здание будущей гидростанции.

— Это еще не все, Прасковья Федоровна,— сказал, закуривая, Полозов.— Точно я сказал: лиха беда начало!

— Избави нас от лихого конца! — отозвалась Прасковья Федоровна. — Старики говорят, снега будет в эту зиму видимо-невидимо. Как полезет на плотину эдакая махина...

— Воды будет махина, но и нас махина! — возразила Анна Гавриловна.— Уж если такое одолеваем,— она показала на канал, где скрежетал экскаватор,— одолеем и вешние воды!

Маша подошла к ним.

— Маша, мне надо сказать тебе кое-что.

Они отошли. Полозов, Лучников и Прасковья Федоровна направились дальше.

— Ты знаешь, у нас с Илюшей все решено,— сказала Анна Гавриловна подруге.

— Радуюсь! Когда свадьба?

— Весной.

Маша нежно поцеловала подружку:

— Поздравляю тебя, Аня, желаю счастья.

— Спасибо, дорогая! Да! Ведь у меня к тебе дело. Организуй бригаду из молодежи, проверь, как у Жердева дела с кормами для скота.

— Уж я его прощупаю со всех сторон!

Тут в своем «газике», управляемом знаменитым «гусеубийцей», подъехал Лучников.

— Я в Тихий Угол!

— Иду! — Анна Гавриловна села в машину.— Будь здорова, Машенька!

«Газик» покатил по дну Балки. Начал падать снег. Хлопья его становились гуще, они закрывали все видимое вокруг: скелет электростанции, Балку, поля за нею, избы по склону...

* * *

Шли дни за днями, недели за неделями, а снег все валил наметал сугробы. Слой за слоем ложился на землю, заносил пути-дороги, толстыми пухлыми одеялами закрывал кровли, тяжело оседал на ветвях деревьев, задерживался у щитов, расставленных по полям и у защитных полос, по самые окна завалил хаты, пока не выглянуло солнце и не растопило снег и не побежали по склонам звонкие холодные ручьи.

Ото дня ко дню солнце припекало сильнее: ручьи превращались в потоки, и устремлялись они со склонов на дно Балки с громадной всесокрушающей силой.

А поперек Балки уже лежала прочная, широкая и высокая плотина, и вот уже подмывают воды ее подошву. Бешено пенятся и злобно крутятся мутные волны около неведомо откуда взявшейся преграды, выше становится уровень воды, а солнце жарит вовсю, и вот новые и новые лавины низвергаются в Балку.

Казалось, природа решила отомстить человеку за вмешательство в ее дела и в ее царственную волю; казалось, собирала она всю водную стихию с громадных пространств вокруг и с яростной силой бросала на плотину, чтобы снести с лица земли, в щепы разбить возведенную преграду, свободно и вольно, как было из века в век, прокатить по Балке свирепо пенящиеся воды, вынести их далеко в поле, разметать там да на том и покончить весеннее свое буйство!

БИТВА ЗА ВОДУ, ЗА СЧАСТЬЕ!

Тревожно следили обитатели Тихого Угла и смежных селений за могучим половодьем, за тем, как заливалась Балка на всем ее протяжении ледяной водой, как все глубже погружались в бурные стремнины остатки строений, деревья, не срубленные в спешке работы, как всплывали на поверхность воды бревна, строительная щепа, как глухо рокотала вода у основания плотины.

Шест с отметками о паводке прошлых лет стоял наполовину в воде, но до первой отметки было еще далеко.

Анна Гавриловна, Маша, Полозов, Малышев, Жердев, Архип, гармонист Алеша, трактористы и водители машин, сумрачные, серьезные стояли на плотине и наблюдали за Лучниковым — он держал в руках шест и следил за подъемом воды. Тут же вертелся бритый.

— За трое суток — полметра,— сказал Луговой, рассматривая отметку.— Если пойдет так же и дальше, через два дня вода дойдет до уровня девятьсот третьего года.

— Это не страшно. Страшно будет, если перевалит за отметку семьдесят седьмого года! — задумчиво проговорил Лучников.— Надо подсыпать еще земли на плотину. Алеша! Разводи костры, пусть земля отойдет. А то ведь случись беде, к мерзлой земле не подступишься.

— Есть! — отозвался Алеша.

— Теперь надо следить за водичкой в оба,— сказал Малышев.

— Все равно сметет! — ввернул сердито Жердев.

— Факт! — сказал бритый.

Малышев, ровно с цепи сорвался, услышав мрачную фразу приятеля.

— Молчи, зловредный пессимист, не каркай!

— Верно! — крикнул бритый.

— Но-но! — только и мог ответить Жердев, с опаской поглядывая на Ивана Никаноровича.

— Установить круглосуточное дежурство,— распорядился Лучников.— Держать наготове отряд в сто человек. Поставить дежурного у пожарного колокола и у костров. Чтобы в каждом доме были наготове лопаты. Завезти немедленно к плотине бревна, кирпич и глину. Сейчас же начать делать плетни! Оповестить все соседние колхозы, чтобы были наготове.

— Есть! — отвечала Анна Гавриловна. Командирский тон Лучникова восхищал ее. — Начальником первой смены дежурных назначаю Крученых.

— Слушаюсь,— отвечал тракторист.

— Иван Никанорович организует подвозку бревен, Архип — плетни. Жердев отвечает за кирпич и глину. Товарищ Полозов...— и осеклась — как-никак, а приказывать районному руководству не совсем удобно!

Полозов выручил ее:

— Я займусь мобилизацией населения,— сказал он.

— За дело, товарищи! — весело проговорила Прутикова.— Штаб будет в сельсовете. Луговой, собери десяток парней и не сходите с плотины до подхода следующей смены. О подъеме воды сообщать через каждые полчаса.

— Так точно! — отчеканил Луговой, принимая от инженера водомерный шест.— Будем, как в дозоре!

* * *

И вот однажды под вечер люди услышали звон колокола — дежурные по плотине били тревогу, а ветер разносил зловещий сигнал по всему селу.

Разом во всех домах вспыхнули огни — народ, услышав тревожный призыв, поднимался с кроватей, накидывал на себя что попало и, схватив лопаты, бежал к Балке.

Буря рвала и метала, с воем носилась по селу.

— Вывести машины к плотине! — надрывая горло, кричал Лучников.— Зажечь фары, осветить плотину! Малышев, где бревна?

— Тут они, Илья Яковлевич, у плотины,— послышался уносимый ветром голос Малышева.

— Тащите бревна, загораживайте мокрый откос плотины! — командовал Лучников.— Архип, плетни где?

— Тащим, тащим, инженер! — сгибаясь под тяжестью плетня, отвечал Архип, ему помогали парни и девушки, предводительствуемые Машей, а бритый, потный и охрипший, бегал туда-сюда, ничего не делая.

— Уровень воды! — снова послышался среди шума и завывания урагана истошный крик Лучникова.— Эй, там, у шеста, какой уровень?

— Сорок сантиметров выше отметки 1903 года! — отвечал Луговой.— Каждую минуту подъем на сантиметр.

— Ага, я говорил, я предупреждал! — закричал Жердев на ухо Лучникову.— Сорвет плотину — под суд вас!

— Правильно,— сказал бритый.

— Уходи отсюда,— рассвирепел Лучников.

— Так его! — рассмеялся бритый.

Жердев подскочил к Анне Гавриловне:

— А-а, идейная личность! Лететь вам кувырком из совета! Теперь уж прокурор займется вами по-настоящему.

— Пошел вон! — отмахнулась от него Анна Гавриловна.

— Дежурный у водосброса! Кто там? — услышала Анна Гавриловна голос Лучникова и подбежала к нему.

— На водосбросе Полозов, я была у него, там все в порядке.

Ураган хлестал дождем и снегом, дико выл в Балке, вздымал черные волны с барашками.

— Отметка? — напрягая голос, закричал Лучников.

— Подходит в уровню 77 года!

— Беда! Аня, иди в совет, звони, вышли ли соседи на помощь!

Через минуту после того, как Анна Гавриловна скрылась во тьме, на обоих концах плотины зажглись фары грузовиков и осветили побоище людской массы с соединенными силами бури, дождя, снега и воды. Народ копошился на плотине и около нее: кто тащил бревна, кто плетни, Луговой и Малышев прилаживали бревна к откосу плотины, обращенной к воде, связывали их проводами, канатами — эти бревна должны были принимать на себя свирепые удары волн и предохранять от разрушения тело плотины. Между бревнами и насыпью Архип, Иван Харитонович, мужчины и женщины клали плетень, чтобы охранять плотину от губительного действия разъяренных водных масс.

— Отметка? — слышался голос Лучникова.

— Полметра до отметки 77 года... Сорок пять сантиметров. Сорок... Тридцать восемь! — то и дело выкрикивал Луговой.

Лучников носился по плотине взад-вперед: там поможет укрепить бревна, там распорядится подсыпать земли на плотину, чтобы поднять ее гребень, там укажет, куда ставить плетни.

— Тридцать шесть сантиметров до отметки! Тридцать пять! Тридцать три! Тридцать один! — выкрикивал Луговой.

— Наращивать плотину выше отметки 77 года! — закричал Лучников.— Быстро! Жердева сюда!

— Нет Жердева! — донесся голос Маши.

— Малышев, тащите глину, землю, сыпьте на плотину, поднимайте гребень! — отдавал приказания Лучников.

— Тридцать! — кричал Луговой.— Двадцать восемь!

— Найти мне Жердева! — проревел Лучников.

...А Жердев сидел в сельсовете и истошно вопил в трубку телефона:

— Дежурный! Это дежурный обкома? Буди секретарей! В Тихом Углу плотину сносит! Да скажи, что это Жердев звонил. Да не забудь сказать, что я предупреждал, я эту идею давно отвергал!

Не успел он положить трубку, как кто-то взял его за ворот и стащил с табурета. Перед ним стояла Анна Гавриловна.

— Паникуешь?—презрительно сказала она.—Перестраховываешься?

Жердев попятился к двери. Уже находясь на почтительном расстоянии от разгневанной женщины, он вдруг вскричал:

— Быть тебе без партбилета за эту плотину! Утонули колхозные миллионы в студеной водичке!

Анна Гавриловна решительно двинулась на Жердева, а он, испуганный досмерти гневным блеском ее глаз, выбежал на улицу...

* * *

...Между тем на плотине воля сотен людей противоборствовала слепым силам природы.

— Пятнадцать! — кричал Луговой.— Тринадцать!

— Ну, водоем полон,— хмуро сказал Лучников Полозову — они стояли рядом.— Миллион кубометров воды, и вся она прет на нас. Поднимай еще выше плотину! — скомандовал он.

Свет факелов и пламя костров выхватывали из тьмы то бледное поцарапанное лицо Лучникова со сжатыми губами, со стянутыми скулами, бесстрастное и повелительное; то сердитую физиономию Полозова, седые усы его были похожи на моржовые: то могучего Ивана Харитоновича, работающего за троих; фигуры Алеши и трактористов; измученное, залитое слезами и дождем лицо Маши; шатавшегося под тяжестью бревна Ивана Никаноровича; суетящегося без толку бритого «общественника»...

И тут все услышали радостный крик Лугового:

— Стоп! Вода остановилась! Два сантиметра ниже отметки 77 года!

— Наша взяла! — с облегчением вздохнул Лучников.—Наша взяла!

— Порядочек, — сказал бритый.

ВСЕ ХОРОШО, ЧТО ХОРОШО КОНЧАЕТСЯ

В ясный майский день светлосерая «Победа» весело бежала проселком, по обеим сторонам которого до самого горизонта лежал зеленый ковер хлебов. Уже развернулись первые нежные листочки на молодых деревьях, посаженных широкими полосами, и восхитительная свежесть защитных посадок и буйная зелень озимых ласкали и радовали человеческий глаз.

Полозов, после той памятной ночи на плотине сбривший усы и оттого помолодевший, посапывал коротенькой носогрейкой.

— Ну, что скажешь, Кузьма Петрович, о зеленях? Неважные всходы, а? — сказал он шоферу.

— Зеленя такие, что лучше не надо! — отвечал Кузьма Петрович. Сегодня он был в хорошем настроении.

— Балуй мне людей своими восторгами! — сердито бросил Полозов.

— У вас, Поликарп Алексеевич, — усмехнулся шофер, — характер испортился. Ужасный у вас стал характер.

— Не отрицаю,— усмехнулся Полозов.— А почему он стал плохим? Вот ты ездишь со мной по району и все хвалишь... А в районе где-то не так уж хорошо, а где и совсем дрянь! Тут ангела посади, и у того характер испортится.

— Да, сложная у вас жизнь, товарищ Полозов, — со смехом ответил шофер. — Здорово вас перевернуло!

— А тут еще укрупняем колхозы... А где взять достойных хозяев на такие громадины? Да тут самые наилучшие агрономы нужны! Организаторы, башковитые люди, с волей, с энергией, с размахом... Поищи таких! — Полозов вздохнул.

— А вы поискали бы подходящих людей в самих колхозах, — не без участия к хозяину сказал Кузьма Петрович.

— Малышев, например, не годен, не того размаха, да и честно отказывается... Кого туда посадить, просто не придумаю!

— Куда держим маршрут? — после молчания осведомился шофер.

— На полив, — мрачно ответил Полозов, занятый своими мыслями, — к Малышеву. Первую воду пускают из водоема.

Машина проехала мимо столба с табличкой:

СЕЛО

ТИХИЙ УГОЛ

до областного центра 49 километров;

до МОСКВЫ — 556

свернула в поле и поднялась на пригорок, откуда был виден Тихоугловский водоем, канал вдали и красный стяг, реявший на башне новой гидростанции.

Около распределительного колодца ирригационной системы Полозов увидел Малышева, Алешу, Машу, Елену Степановну, Сергея Андроновича, бритого. Все они чего-то ждали, нетерпение было написано на их лицах. Вдали, на сколько глаз хватало, виднелись люди с лопатами. Полозов приосанился, расчесал волосы, поправил галстук.

— Ну, что? — спросил он, с легкостью выпрыгивая из машины. — Здравствуйте, товарищи! Почему вы такие расстроенные?

— Воду ждем, Поликарп Алексеевич, — отвечал Малышев. Он раздобрел, усы его гордо смотрели в небо, взгляд был добродушный, чуть-чуть затуманенный тревогой.

— Ну, а вы как, Маша? Ох, и наряд у вас, доложу я вам. И без того вы красивы, а в этом платье...

— Факт! — заявил бритый.

— Скажите! — кокетливо отозвалась Маша.

— Вы не забыли, что мы приглашены Анной Гавриловной на свадьбу? — осведомился Полозов.

— Специально ради нее принарядилась. Воду пустим и поедем.

— Вода! — завопил Малышев. — Вот она, голубушка, вот оно, золото наше! Готовь бригаду, Алексей!

— Эй, там, в поле! Готовься к приему воды! — гаркнул Алеша людям, стоящим поодаль.

— Первая из нашего водоема, Поликарп Алексеевич! Тысячу гектаров орошаем, это ли не дело! — закричал в восторге суровый Иван Харитонович.

По главному распределительному каналу к групповым распределительным канавам с шипением катились мутные потоки, они заполняли глубокую выемку, поднимались все выше и шли в поле, пенясь, играя на солнце.

— Ну, Алексей, работай! Готовь сказочный урожай! — вскричал Иван Никанорович. — Ты, бездельник! — набросился он на бритого. — Марш в поле!

— Слушаюсь! — сказал бритый и остался на месте.

Алеша, сбросив сапоги и закатав штаны по колено, помчался в поле, где вода из групповых распределителей поступала в борозды и бежала между зеленями, переливаясь и сверкая серебром. Не прошло и десяти минут, как все поле перерезали светлые искрящиеся ручьи, мгновенно и с жадностью поглощаемые землей. Люди из бригады Алексея гнали ручьи по бороздам, прокладывая им свободный путь, отводили в сторону застоявшиеся болотца, а солнце, поднимаясь все выше и выше, освещало мир кротким теплым светом.

Девушки, работавшие в поле, запели:

Раньше по полю ходили,
У Ильи дождя просили,
А теперь науку знаем —
Поле сами орошаем!

А парни отвечали им:

Кто надеется на небо,
Тот останется без хлеба.
Мы науку уважаем,
Значит, будем с урожаем!

— Это же такая картина, что ни пером не описать, ни словом не сказать! — восторгался Малышев. — Да вы посмотрите, Поликарп Алексеевич! В жизни такого не видел!

— Точно! — восторженно сказал бритый.

Тут к распределительному колодцу подошел Жердев. Пробормотав что-то, не глядя на бывшего друга, спросил:

— Алексей где?

— Тебя ждет. Спеши!

Жердев вскинул на плечо лопату и быстро пошел в поле.

— Приходит в себя! — сказал Малышев, глядя ему вслед. — Здорово его тряхнуло. Теперь снова в человеческий образ входит. Работает на поливе, вовсю старается. А вы знаете, вчера было собрание. Колхозы «Зажиточность» и «Новый путь» решили объединиться. И название новое придумали: «Путь к коммунизму».

— Хорошо, — одобрил Полозов. — Кого намечаете председателем?

— Вот тут заминка, Поликарп Алексеевич. Жердев отказался, да и не любит его народ, особенно после того случая с водоемом. Я тоже не гожусь...

— Н-да, задача! Хорошо, поговорим в пути. Поехали?

— Прихватите и меня! — попросился бритый. — Я тоже приглашен на свадьбу.

— Вот скоро мы тебя пригласим на заседание правления и исключим за лодырничество из колхоза! — сердито сказал Малышев.

— Правильно! — согласился бритый и вдруг спохватился: — То есть как это? Меня?! Ну, нет! Не выйдет. Я общественный деятель!

— Выгоним все равно!! — сказал Малышев.

— Я перевоспитаюсь, — пообещал бритый.

— То-то!

Через несколько минут машина бежала вдоль села: мимо новых домов, где прочно обосновались переселенцы, по дороге, проложенной над водоемом. Монумент Сталину украшал плотину. Около вышки для прыжков стояли на причале лодки, там шумела молодежь...

— Инструктора по гребле и плаванию нанял, — как бы вскользь заметил Малышев.— Пристала ко мне Прутикова: давай делать наших людей водоплавающими, хватит нам быть сухопутными! — Он помолчал, подкрутил ус. — А вчера сто тысяч карпов выпустили... Рыбачить будем, словно тебе в Каспийском море!

— Что с колодцами? — осведомился Полозов.

— Да вон поглядите! — сказала Маша.

«Победа» задержалась у нового колодца: знакомая нам Настасья крутила ворот: не прошло и минуты, как она вытащила ведро воды.

— Пять метров, и водичка тут как тут! — горделиво проговорил Малышев.

— Стойте, мне тут сходить. И то боюсь, не опоздала ли! — сказала Маша.

Машина остановилась, Маша ушла. Некоторое время ехали молча. Потом Полозов сказал:

— Так, значит, начисто отказываешься от председательства?

— Куда там! — отмахнулся Малышев. — При таком развороте мне, дай бог, с бригадой справиться. Я вам посоветую, сажайте вы председателем Анну Гавриловну. Она агроном, в совете себя проявила отлично, ей и карты в руки.

— Точно! — подтвердил бритый.

— Пожалуй! — согласился Полозов. — Мозги у нее молодые, свежие... И любовь сил поприбавит. Ну, а Лучников?

— А мы берем его к себе на службу,— сказал Малышев.— Будет начальником нашей ирригационной системы.

— Дельно! — заметил Полозов. — А проголосует ли за Анну Гавриловну народ?

— Да после того дела на плотине народ на руках ее носит! — с воодушевлением сказал Малышев.

— А что, это идея! — воодушевился Полозов.

— Стой! — крикнул Малышев, и «Победа» как вкопанная остановилась у дома Ивана Никаноровича.

Полозов и Малышев ушли, Кузьма Петрович занялся было машиной, но тут из дома напротив вышли милиционер и Суттягин с узелком в руках.

— Тю! — свистнул Кузьма Петрович.— Куда это вы его?

— Закатали! — сказал милиционер.— Два года за клевету. Ну, иди!

— Так ему! — крикнул бритый.

— Ты меня не тыкай, — окрысился Суттягин на милиционера. — Вот приедем в район, я и на тебя бумагу накатаю: не оскорбляй граждан!

— Иди, иди, сочинитель.

Кузьма Петрович долго смотрел им вслед и качал головой. Из дома вышли Полозов и Малышев. Иван Никанорович ради торжественного случая оделся в новый костюм, в руках он нес каравай хлеба и лаковую деревянную солонку, расписанную во все цвета радуги.

— Поехали, Кузьма Петрович. Гони к дому Анны Гавриловны, — распорядился Полозов.

Снова поднажал Кузьма Петрович на всю железку, и через несколько минут «Победа» остановилась у дома Анны Гавриловны.

Малышев взошел на крыльцо. Полозов вытащил из машины связку книг. Из дома вышла седенькая маленькая старушка, чертами лица она удивительно походила на Лучникова.

— Илюшина маменька,— представилась она.— Вот уж никак не ожидала, что он найдет свое счастье в таком тихом уголке.

— Ваш сынок, мамаша, — солидно заметил Малышев, — чистое золото.

Из-за угла вышли Лучников и Анна Гавриловна; по левую руку от молодых степенно шагала Прасковья Федоровна, разряженная в шелка, а справа важной поступью шествовала Маша.

Два дружка, два тракториста, чинно следовали позади; на их могучих грудях лежали накрест повязанные, богато вышитые полотенца.

Когда молодожены приблизились к дому, Малышев сошел с крыльца, передал хлеб-соль Лучникову, тот отдал их дружкам. Полозов вытащил из кармана горсть хмеля и посыпал молодых.

— На счастье, — сказал он весело. — А это от меня книги для вас, Анна Гавриловна, специальный набор по агротехнике. Поздравляю вас, Илья Яковлевич, и вас, Анна Гавриловна, будущего и, надеюсь, преотличного председателя объединенного колхоза. Вы агроном, вы инженер, друг другу поможете, а уж кто из бас верховодить будет, в этом сами разберетесь!

Анна Гавриловна, маленькая, красивая, застенчиво потупив взор, принимала поздравления, и была она прелестна в эту минуту, как светлый майский день.

— А верно мы, старики, говаривали, — сияя радостью, сказала мамаша Лучникова. — Все хорошо, что хорошо кончается!

— А у нас, мать, все, что начинается, все хорошо кончается! — Лучников обнял и крепко поцеловал жену.

Село Горелое. 1951—1952 гг.

Н. КЛАДО

СОВРЕМЕННАЯ ТЕМА И ЕЕ СЦЕНАРНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

Сценарий — основа кинофильма. Это бесспорное положение не раз высказывалось различными деятелями кино и не требует доказательств. Ведущее значение драматургии определяется тем, что именно сценарист приносит на студию свое знание и понимание жизни, выраженное в сценарии. И хотя потом, в процессе постановки, сценарий обогащается знанием жизни, которым обладают режиссер и актеры, видением ее оператором и художником, что и делает фильм продуктом коллективного труда, все же определяющим является то, что увидел в жизни драматург. В фильме воплощается художественный замысел сценариста — плод многолетних размышлений писателя над явлениями жизни, над смыслом событий, над причиной поступков людей. Сценаристу принадлежит основа произведения — его идея.

Художественный замысел отличается от темы, идеи. В нем заключается путь их художественного решения. Создание произведения искусства начинается с формирования художественного замысла, созревание которого уже требует профессиональной вооруженности, мастерства. Очень часто жизнь отражается в произведении интересная, но несовершенство художественного замысла или его расплывчатость лишают произведение убедительности, идейности, а значит и воспитательного значения.

Увлечь, убедить своей идеей может только автор, свободно владеющий всеми средствами художественного воздействия, свойственными избранному им жанру. Потому-то за последнее время и уделяется так много внимания вопросам мастерства, что борьба за высокое мастерство есть борьба за высокую идейность искусства.

Небезинтересно и небесполезно рассмотреть с этой точки зрения созданные за последнее время сценарии, особенно сценарии о современной жизни советских людей. В них авторам пришлось практически решать вопросы о конфликте, его развитии, характерах, живо интересующие сегодня широкие круги творческих работников всего фронта советского искусства и литературы.

В журнале «Искусство кино» после многолетнего перерыва возрождена хорошая традиция публикации новых сценариев. С начала года уже опубликовано десять сценариев, из которых четыре посвящены современной советской действительности, в том числе «Жизнь Андрея Швецова» К. Симонова и З. Аграненко, «На далекой заставе» Н. Эрдмана и М. Вольпина и «Над Неманом утро» Ю. Балтушиса и Е. Габриловича.

Эти произведения в известной степени определяют уровень, характерный для кинодраматургии сегодня. В их создании участвовали квалифицированные писатели, не раз уже удачно выступавшие в кинодраматургии. Следовательно, при рассмотрении этих сценариев можно, не делая скидки на молодость, неопытность авторов, выявить некоторые причины, мешающие развитию кинодраматургии.

Представляет значительный интерес, не вдаваясь в анализ всех компонентов этих сценариев, оценить их художественный замысел, выбор авторами художественных

Печатается в порядке обсуждения.

средств для воплощения своих идей и правильность использования возможностей, предоставляемых кинодраматургией, как жанром литературы.

Темы названных произведений различны. Сценарий «Жизнь Андрея Швецова» посвящен биографии знатного железнодорожника, прошедшего сложный путь от машиниста до начальника дороги. В сценарии «Над Неманом утро» рассказывается о том, как крепнут в борьбе со старым колхозы советской Литвы. Темой сценария «На далекой заставе» послужила самоотверженная охрана советскими пограничниками в условиях горного Таджикистана рубежей нашей Родины.

Кинороман, драма, приключенческая картина для юношества — таково жанровое разнообразие этих сценариев. Но если тематическое и жанровое богатство этих сценариев радует, то этого нельзя сказать в отношении их содержания.

Рассматриваемые сценарии имеют ряд неоспоримых достоинств: они посвящены актуальным темам, в них много весьма ярких эпизодов, зарисовок, реплик, придающих всему происходящему впечатление жизненности, вероятности.

Все эти достоинства могли бы обладать еще большей силой воздействия, однако авторы мало использовали в построении своих сценариев богатые возможности кинодраматургии и средств кинематографической выразительности, обеднив тем самым свои замыслы и нанеся известный ущерб идейности произведений.

У нас часто отождествляют идею и тему художественного произведения. Однако это совершенно разные понятия. Тема — это о чем говорит произведение, а идея — за что оно ратует. На одну и ту же тему может быть множество самых различных по своей идейной значимости и направленности произведений.

Темой произведения может быть, например, путь человека от машиниста до руководителя дороги. А идея такого произведения у разных художников может быть различной. Один захочет своим произведением сказать, что для того чтобы стать руководителем, надо овладеть знаниями, другой — что важнее всего преодолеть стихийность в характере, третий — что можно стать хорошим руководителем, только опираясь на массы, и т. д. Это будут совершенно различные произведения, хотя и на одном и том же материале (жизнь железнодорожников) и на одну и ту же тему (выдвижение, воспитание руководителя).

О различии между темой и идеей, к сожалению, забывают и художники и критики. Именно поэтому часто сюжет развивается по линии темы, а не идеи; события, перечисления различных жизненных явлений становятся главными, определяющими весь ход сценария. Это уводит искусство к эмпиризму, лишает его действенного воспитательного значения.

Предмет искусства — прежде всего человек. Раскрытие человеческих характеров в действии, в событиях и должно составлять основное содержание каждого произведения. Жизнь героев будет иметь воспитательное значение, если характеры будут раскрываться в действии, в преодолении ошибок, в достижении побед, в нахождении правильных выходов из сложных положений. Этим искусство и помогает людям решать задачи, которые ставит перед ними жизнь.

* * *

Ю. Балтушис и Е. Габрилович показывают в сценарии «Над Неманом утро» важные процессы, происходящие в современной литовской деревне, знакомят с тем, как вступают в колхозы последние единоличники, как преодолеваются стоящие на пути к дальнейшему процветанию колхозов предрассудки и пережитки прошлого в сознании людей, как пытаются помешать советским людям католическая церковь и нанятые американской разведкой литовские националисты. Авторам удается многое из задуманного показать правдиво, в чем им помогает хорошее знание жизни современной литовской деревни.

Но убедительность сценария в целом снижается тем, что авторы не создали единого сквозного действия, не соединили в едином центральном конфликте судьбы всех людей.

В сценарии несколько конфликтов, развивающихся без достаточной связи друг с другом. Поэтому острота борьбы ослабевает и исчезает напряжение.

В центре сценария образ председателя колхоза Габриса, пожилого деятельного крестьянина, хорошего хозяина, который, однако, не понимает новых предложений

своего сына агронома Таураса и выступает против них.

Только своеобразие характера подобного «отсталого председателя», раскрытие свойственных именно ему мотивов сопротивления новому могло придать жизненность и оригинальность этому образу. Но Габрис индивидуален только в отдельных деталях, в некоторых национальных черточках характера, а в остальном не наделен своей жизнью.

В самом деле, как же начинается и развивается основной конфликт сценария? При первой встрече с сыном, приехавшим после окончания учения, Габрис в ответ на его предложение освоить болото отвечает: «Не с того конца помогать начинаешь... И думать не желаю! Чтобы я с хорошим колхозом, да в это болото...»

Таурас и не пытается заставить отца «думать», а готовится к осушению болота с комсомольцами, не обращая внимания на отца. Спора, который бы развил их точки зрения, нет. Не проясняются причины консервативности Габриса. Директор МТС Жвигдас говорит про него: «Хороший старик, а бывает это с ним. Два года тому назад против тракторов воевал, не подпускал к себе». Значит, это последовательное сопротивление новому? А во имя чего? И так ли уж «хорош» старик?

И хотя этот конфликт — главный и определяет в значительной степени все поступки основных действующих лиц, он разработан не убедительно. До собрания никто и не пытается поговорить с Габрисом. На собрании же выясняется, что дело, оказывается, в желании сэкономить колхозные деньги, что он и не против освоения болот, но всему свое время — «надо подсчитать расходы, возможности...»

Значит, серьезного конфликта нет?

А Таурас заявляет решительно: «Ты согласен, отец? Нет? Тогда боюсь, что тебе нельзя быть председателем». И Габрис, не сказав ни слова, сам уходит с собрания.

Так, в сцене, где наконец встретились носители двух точек зрения, они не столкнулись в борьбе, не попытались убедить друг друга, а просто разошлись.

При следующей встрече Габрис упрекает сына в том, что он поступил «как враг», и Таурас уходит от отца жить в правление колхоза. А в конце разговора с секретарем райкома Габрис только твердит: «Таурас неправ». А почему?

Похоже на то, что Габрис только из упрямства выступает против новшеств, вводимых его сыном.

Могут ли быть такие мотивы у того или иного председателя колхоза? Конечно. Но представляет ли такой случай какой-либо интерес, общественную значимость? Думается, нет.

Упрямство может быть одной из черт характера, но не единственной. А в сценарии характер Габриса, как носителя старых взглядов, не раскрыт глубоко, конфликт с ним становится незначительным, не вскрыты другие причины его сопротивления, а потому неубедительны и сцены «перерождения». В конце Габрис вдруг заявляет: «То, что тут Таурас докладывал, правильно и хорошо... Но все-таки мелко думаем... Не пора ли стереть межу между нами и соседним колхозом?» Это совершенно неожиданно, и никак нельзя поверить, что Габрис вдруг стал даже более передовым, чем Таурас.

Несерьезность препятствий, стоящих на пути у Таураса в достижении его цели — осушения болот, помешала тому, чтобы борьба нового со старым стала основным содержанием сценария. А жаль. В жизни такая борьба, наверное, принимает многообразные формы, вполне достаточные для построения драматургического произведения, убедительного и глубокого. Очевидно, раскрытие сути и подробностей такой борьбы могло помочь раскрыть и характеры людей современной литовской деревни, вырастающих в борьбе с реальными трудностями, которые мешают борьбе за новое. Конечно, элементы этого в сценарии есть, но отсутствует концентрация всех усилий вокруг главного предмета борьбы, в связи с которым и должны были группироваться два других, частных конфликта.

Таурас любит Бируте. Но ее отец, единоличник, против этого брака. Кроме того, пастор внушает Бируте, будто Таурас, отказываясь итти с ней в церковь, хочет жениться сразу на нескольких женах.

Но авторы уже с самого начала показывают, что Бируте с отцом и ксендзом не по пути, что сама она не очень уж и религиозна. Действительно, первая размолвка Бируте с Таурасом происходит только потому, что он ничего не успевает ответить на ее вопросы о церкви. Задержи он ее за руку — и ссоры между ними не было бы.

Но, как и с отцом, Таурас избегает объяснений с любимой девушкой.

Вздорность их ссоры выясняется вскоре. Достаточно было, чтобы кто-то подтвердил, что Таурас попрежнему любит Бируте, как она решительно уходит из дома. А в следующем за этим разговоре она поверяет ему свои очень мелкие сомнения. Таким образом, и в этой линии нет подлинного конфликта, потому что не показана борьба.

Авторы совершенно правы, показывая, как с победой новой жизни в литовской деревне происходит ломка семьи, исчезает власть ксендза и т. д. Но авторы ошибаются, представляя это все в идиллических тонах, не видя никакой сложности и драматичности происходящей борьбы старого с новым. Внешне все как будто правдиво: сын уходит от отца-консерватора, дочь от отца-единоличника и т. д. Но недостаточно вскрыты причины происшедшего перелома в характерах, недостаточно показана психология людей.

Авторы изображают и конфликт иного характера — антагонистический: между католической церковью и советскими людьми. Тут возникает острота борьбы.

В том, что посланцы Ватикана везут в Литву отравленные семена и огонь пожаров, есть жизненная правда.

В сценарии, однако, разоблачение обмана диверсантов происходит случайно, а не закономерно благодаря деятельности советских людей. Поэтому и не прочна связь этой линии с остальным действием в сценарии. Так, например, авторы, продолжая все еще интересоваться Габрисом как главным действующим лицом, сводят его с папистскими диверсантами и показывают, что хотя старик и обижен на то, что его сняли с поста председателя колхоза, он все же не поддается врагам народа и с помощью деда Сильвестра задерживает диверсантов. Но это не требовало доказательств! Ни Габрис, ни Сильвестр не давали повода сомневаться в их преданности новой Литве. А связь этого конфликта с главным могла быть иной.

Если бы, скажем, Габрис был еще под влиянием церкви и его сопротивление новому было бы вызвано религиозными воззрениями непротивления силам природы, то этот образ приобрел бы конкретность, и тогда важность борьбы с ним была бы несомненной. Возможно, в этом и нашлось бы своеобразие столь распространенного конфликта между новизной и консерватизмом.

Если бы Таурасу пришлось всерьез бороться с церковью за своего отца, за невесту, если церковь была бы реальной опасностью, врагом, который, чувствуя, что его побеждают, идет на обострение борьбы, на диверсию, тогда соединились бы линии трех конфликтов и сценарий приобрел бы цельность и направленность. Его идеей стала бы тогда мысль о том, что новая жизнь требует быть последовательными во всем и что современный колхозник побеждает природу вопреки религиозным взглядам на незыблемость первозданного мира.

Перед героями сценария встает много последовательно возникающих задач: добыча торфа, осушка болота, внедрение коксагыза, укрупнение колхоза. Такие задачи действительно возникают в практике колхозного движения. В жизни их даже гораздо больше. Но авторы не сконцентрировали борьбу на чем-либо самом важном. Поэтому их сценарий отражает разные темы.

В сценарии «Над Неманом утро» имеется несколько конфликтов. Но все они разрешаются авторами независимо один от другого, а связанные с ними сцены написаны в разной стилевой манере.

Известное единство этих конфликтов заключается в том, что все они отражают в различных проявлениях борьбу нового со старым. Но это единство их жизненной природы, а не драматургического воплощения. Единство идеи произведения должно было привести все действующие в сценарии силы к столкновению на почве единого конфликта.

Разобщенность существующих в сценарии конфликтов и отсутствие единой линии борьбы снижают целенаправленность и убедительность, художественное воздействие сценария. При правильном построении сценария значительно сильнее могла бы прозвучать его идея, яснее была бы выражена мысль о том, что, несмотря на пережитки, мешающие некоторым людям итти в ногу с жизнью, советский патриотизм все же сильнее в них, чем эти пережитки, и в решающий момент именно любовь к Родине определит их поведение по отношению к врагу, пытающемуся использовать свойственные им слабости...

* * *

Экспозиция сценария М. Вольпина и Н. Эрдмана «На далекой заставе» обещает много. На пограничной заставе идет мирная, но полная напряжения жизнь. В тесную семью заставы входит новый заместитель начальника по политчасти Лунин. Его положение оказывается сложным с первого же дня прибытия на заставу: заболевшего начальника увозят на операцию, и Лунину приходится брать на себя командование.

Начало удалось авторам. Романтика труда пограничников, сложность обстановки, где каждый мирный день, как на войне,— показаны хорошо.

Но вот авторы изображают в ряде сцен, как за рубежом готовятся диверсии. Эти сцены написаны в условно опереточной манере и резко противоречат стилю сценария.

Победа над таким буффонным врагом только превосходством количества сабель не делает особенной чести героям. Именно то, что составляет специфику пограничной службы — военная хитрость разведки, упущено в сценарии. Командир, подобный Лунину, должен бы разгадать замысел врага и противопоставить ему свой, более тонкий маневр, ибо он воспитан Советской Армией и обладает характером и подготовкой, которых требует трудная пограничная служба,— вот что должно было, на наш взгляд, послужить содержанием сценария.

Но в сценарии у диверсантов есть план, а у Лунина его нет, потому через его образ и не удалось показать отличительные свойства пограничников, его характер не имеет воспитательного значения.

Хорошо начав сценарий, авторы увлеклись внешним ходом событий, забыв о развитии и раскрытии характеров, увлеклись похождениями коня Орлика по ту сторону границы, превратив его чуть ли не в главного героя сценария. Центр тяжести с характеров перенесен на события. Их развертыванию подчинено все. Заканчиваются события — кончается и сценарий. А как отразились эти события на героях? Как повлияли на их характеры? К сожалению, никак. Получился рассказ о том, как именно произошел эпизод на границе, со всеми подробностями, но не возникает обобщения, типизации, потому что не вскрыт смысл событий, их закономерность.

Возможно, что авторы считали для произведения приключенского жанра достаточным показать серию увлекательных, исключительных событий, делая их основой сюжета. Следуя «законам жанра», герои сценария преодолевают исключительные препятствия тоже благодаря исключительным совпадениям. Однако, на наш взгляд, любые, в том числе и случайно возникающие препятствия герои советских приключенческих фильмов должны преодолевать благодаря своим личным качествам, закономерно присущим им как людям социалистического общества.

Приключенческий жанр в советской кинематографии должен отличаться от зарубежных образцов, где главное — неожиданные события. Для нас главное — поведение людей в ходе этих событий, раскрытие богатств человеческих характеров.

Забвение этих основных требований реализма и помешало авторам создать полноценное в идейном отношении произведение.

Есть ли это только результат просчета опытных драматургов в воплощении правильного художественного замысла?

На мой взгляд, причины ошибок глубже и связаны с «теорией» бесконфликтности. Даже в таком сюжете, где сталкиваются антагонистические силы, авторы убоялись разработать острый конфликт, показать сильного и умного врага, замыслы которого трудно, но надо разгадать и предотвратить и не противопоставили ему сильного и умного героя, коллектив людей, воспитанных советской пограничной службой. Авторы написали сценарий на тему из жизни пограничников, но не вдохнули в него какую-либо поучительную и высокую идею.

* * *

В сценарии К. Симонова и З. Аграненко «Жизнь Андрея Швецова» мы знакомимся с героем в момент, когда он испытывает свой метод на паровозе. Начинанию Швецова мешает начальник депо Баранов, как выясняется дальше, враг, троцкист. Андрея назначают сначала на место Баранова, а затем начальником Большой Уральской дороги. Здесь он, слишком доверяя своему заместителю инженеру Гончарову, не обеспечивает подготовку дороги к зиме, и нагрянувшая пурга выводит ее из строя. Андрея снимают с работы, он едет учиться в институт, где уже раньше занималась Катя, его невеста, впоследствии же-

на. Она помогает ему овладевать наукой, но в ущерб своим занятиям. В институте Андрей берет темой своей дипломной работы разработку графика усиленного движения на однопутной ветке. Гончаров, который теперь заведует учебной частью института, считает эту тему не заслуживающей внимания. Андрею в годы Отечественной войны приходится, выполняя ответственное задание товарища Сталина, работать начальником отделения именно на однопутной ветке. Он успешно справляется с заданием. Затем Андрей ведет с Кузбасса эшелон угля Сталинграду. Конец войны застает его начальником отделения в Бресте. Он снова стремится учиться. Мы видим Швецова в должности начальника политотдела одной из дорог, где он опять сталкивается с Гончаровым в борьбе за массовость рекордов. Затем Андрея вызывают в Москву и назначают начальником Кара-Кумской дороги. Приездом Швецова на место новой работы и заканчивается сценарий.

Биография Андрея типична, рассказана она интересно, иногда даже увлекательно. Представляется, что в исполнении талантливого артиста зритель может полюбить Андрея.

В сценарии много хороших эпизодов, зарисовок, отдельных характеров, есть превосходные наблюдения, особенно в военных сценах, хорошо (за редкими исключениями) изображена история отношений Кати и Андрея. Судьбы Аси, Вербы, Лобанова, Тихомирова, Михайлова, связанные с судьбами Андрея и Кати, придают типичность происходящему, привносят в сценарий эпическую широту показываемой жизни.

Правда, обилие событий и персонажей (хотя о них рассказано и интересно) делают сценарий непомерно большим. К тому же попадаются эпизоды случайные, лишние для развития сюжета (Брест, Кузбасс, катино изобретение и др.).

Но вот перед нами прошли эти события, мы познакомились с жизнью Андрея Швецова, закрыли прочтенный сценарий.

Чем же он обогатил нас? Какой мы можем сделать для себя вывод, познакомившись с жизнью героя? Чем его жизнь поучительна? От чего предостерегает его опыт и чему учит? Почему авторы избрали именно его биографию?

Ответить на эти вопросы — значит понять, в чем ошибки героя, создавшие сложности на его пути, и в чем преимущества его характера, позволившие ему выйти из трудных положений.

Конечно, такая постановка вопроса предполагает несколько упрощенное представление о путях воздействия художественного произведения на читателя, но она помогает понять и оценить как авторский замысел, так и основу его воплощения — сюжет сценария.

То, что авторы считали поучительным в биографии Швецова, и должно было определять развитие сюжета, из этого и следовало исходить при отборе материала.

Центральный конфликт сценария, видимо, должен был заключаться в столкновении Швецова с тем, что мешало осуществлению его взглядов, его идей, его мечты. И вступал он в конфликт не только с какими-то другими людьми, противниками, но и с некоторыми свойствами своего характера, приводящими его к ошибкам. Освобождение от этих недостатков, преодоление этих противников и должно было стать содержанием произведения.

К сожалению, в сценарии различные эпизоды жизни Швецова цементируются не этой борьбой, а только общностью персонажей. В сценарии показан Андрей в институте, Андрей на войне, Андрей на стройке и т. д. Но в этих самих по себе интересных эпизодах, как и в сценарии в целом, развивается не идея, а тема.

Какие изменения претерпевает характер Швецова?

С самого начала авторы показывают машиниста Андрея как волевого, целеустремленного человека. Он убежден в своей правоте, потому ему и не страшен Баранов. Когда Баранов увольняет Андрея, тот протестует, начинается конфликт. Начинается... и тут же кончается. Швецова вызывают в Москву и назначают на место Баранова. Авторы обошли борьбу с Барановым, показав, что вмешались внешние силы — приказ наркома.

После того, как Баранова сняли, Швецов назначает его машинистом.

Дальше история с Барановым разрешается так: он пытается настроить обиженного машиниста Тихомирова против Швецова, но Тихомиров не только не поддается на провокацию Баранова, но и разоблачает его. В разоблачении этого диверсанта участвуют все, кроме... Швецова.

Можно добавить также, что когда Андрею чуть не проломил голову некий парень, действовавший по наущению врага, он и к этому отнесся благодушно: не задержал парня, а потом, при встрече на вокзале, простил.

Может быть, либеральность к врагам и есть именно то свойство, присущее Швецову, которое ему следует изживать? После случайного разоблачения Баранова Швецов заявляет: «А вдруг он бы на пассажирском, где в вагонах дети спят...» Очевидно, это происшествие заставило его глубоко задуматься. Но все это не имеет никакого развития дальше: нет ни одного эпизода во всем сценарии, где было бы показано, что Андрей извлек урок для себя из этой ошибки.

Только что назначенный начальником депо, Швецов в первый же день сгоряча увольняет своего учителя машиниста Тихомирова, то есть делает то же, что сделал по отношению к Швецову Баранов, хотя и по другим мотивам. Если для принятия каких-то мер к нарушителю графика Тихомирову и были основания, то увольнение его не оправдывают ни парторг, ни (по здравому размышлению) сам Швецов. Однако никто не исправляет ошибки Швецова.

Проходит много времени, и совершенно так же грозит Швецов Лобанову за его опоздание на две минуты: «Трибунал!»

Как же оценивают авторы эти поступки Андрея? В чем же развитие характера? Швецов не мог не сделать для себя выводов, но авторы это не показали. Более того, Лобанов после такой угрозы Швецова вдруг становится самым передовым машинистом. Значит, этот «метод» Швецова оправдан?

Такая же непоследовательность наблюдается и в других событиях. Швецова, дорога которого не подготовилась к зиме, снимают с работы «за самонадеянность». Но несколькими кадрами раньше именно он высказывает Гончарову опасение, что к зиме они не готовы. И нигде в сценарии не показано проявление его «самонадеянности». А Швецов очень быстро соглашается с таким обвинением и объявляет всем по селектору: «Мы самонадеянно, плохо подготовились к зиме... Можете не сомневаться, что все виновные будут наказаны, начиная с меня». За таким немотивированно быстрым признанием мы видим только человека в позе кающегося грешника, а не мудрого руководителя, вскрывающего глубоко осознанные собственные ошибки и намечающего пути их исправления. Общие слова: «Мы обязаны... Это дело нашей чести...» — вот все, что он находит сказать всем в трудный момент.

В своей речи Швецов тоже говорит общие слова: «Я виноват, во сколько государству обошелся такой молодец, как я. Я думал, отчего так получилось: прочтите». И Швецов читает слова товарища Сталина, что «транспорт является конвейером, где важна работа каждого работника, каждого винтика». Слова совершенно справедливые, но ведь до катастрофы не было раскрыто пренебрежение к простым людям не только у Швецова, но даже и у Гончарова. И дальше, в последующих эпизодах, снова нет этой темы — внимания к каждому винтику, нет последствий усвоения Швецовым сталинских слов. А это, думается, могло определить отбор эпизодов, стать одним из путей построения сюжета.

Сцены, показывающие взаимоотношения Андрея с Катей, принадлежат к бесспорным удачам авторов. Но и здесь нет развития центрального конфликта, а следовательно, и характера Андрея.

Права Ася, заявляющая Андрею Швецову, что в нем есть «эгоизм, иногда расцветающий в мужчинах, которых слишком самоотверженно любят». Тут могла возникнуть драма человека, которому всегда все легко дается и потому он растет за счет окружающих его людей. Могла, но не возникла. Швецов моментально встает в позу и говорит пышную фразу о том, как он «не словами», а «годами жизни» докажет, что все-таки достоин Кати. Эта фраза тоже могла превратиться в поступки. Могла, но не превратилась. Годами жизни, изображенными в пределах сценария, Швецов этого не доказывает. Наоборот, он вызывает беременную Катю к себе на фронт, он стыдится ласково встретить ее, он не проявляет нужной заботы о ней.

Так и эта эгоистическая черта характера Андрея не изменяется на протяжении сценария, не влияет на развитие действия, на отношения Андрея с Катей, которая любит его такого, какой он есть.

В институте Андрей работает над проектом использования однопутной линии. Гончаров, а за ним и Верба, говорят, что эта

мысль не современная, отсталая. Авторы сценария стоят на стороне Швецова, но избегают сталкивать спорящих в действии. Авторы не объясняют также, почему именно это предложение возникло у Швецова, как оно выражает новую фазу его развития, роста его как личности.

Но вот в дни войны Швецову поручается для выполнения задания Верховного командования пропустить через один путь много составов с войсками. Казалось бы, тут уж ему и карты в руки! Ведь у него был проект на эту тему. Как же он решает эту проблему? Да просто приказывает лишние вагоны сбрасывать с пути на обочину и построить дополнительные тупики, куда сгонять порожняк. Но ведь то же самое делает и начальник станции Ася, ведь это же первый выход, который придет каждому в голову! А где же метод, разработанный в институтском проекте? Оказывается, метода у Швецова и нет.

Получается, что эпизоды, посвященные самоотверженному труду железнодорожников во время войны, сами по себе сделанные прекрасно, по существу своему не связаны с предыдущими эпизодами сценария, не отражают развития характера героя, не показывают, как же прошлый жизненный опыт помогает ему решать новые и новые задачи.

По-иному звучали бы эти эпизоды, если бы авторы показали, что до этого (на Большой Уральской дороге) Швецов был еще слаб как руководитель, мало знал и потому передоверился Гончарову, а здесь, во фронтовых условиях, стал более самостоятельным, опирался на знания, полученные в институте, да к тому же применил разработанный им новаторский метод. К сожалению, драматургической организации материала нет. Наблюдение, журнализм преобладают над драматургией. События изображены вообще интересно, но герои сценария в них только участвуют, а не играют решающей, определяющей роли и не раскрывают каких-либо новых черт своего характера.

Заставляя Швецова часто встречаться с Гончаровым, последовательно выражающим разновидности консерватизма, авторы избегают обострения конфликта и не показывают, как же борется с Гончаровым Швецов, отстаивая передовые взгляды. Все решения его споров с Гончаровым происходят где-то вне действия сценария. В этом кроется одна из причин, почему образ Швецова статичен, лишен развития.

При таком условии остается непонятным, за какие же качества его все время выдвигают. Более того, в сценарии довольно ясно показано, что Швецова первый раз выдвинули слишком быстро и неосмотрительно. Может быть, он сам брался самонадеянно за недоступные ему дела? Нет, в сценарии не Швецов стремится стать начальником дороги, не имея для этого надлежащей подготовки. Выдвижение для него неожиданно. Значит, авторы показывают провал Швецова, как следствие ошибки не героя, не качеств его характера, а как следствие ошибок тех, кто его выдвигал. В чем же поучительность его провала и для кого? Против кого авторы направляют свою критику? На это ответа в сценарии нет, поэтому нет и серьезного конфликта, нет борьбы. Сам он, уже будучи студентом, в беседе с Вербой говорит о возможности назначения на должность начальника дороги после окончания института: «Нет... Я теперь все ступеньки счетом, одну за другой, пройду. Трудом и пóтом. Тащить будут — не перепрыгну... Мне до своей-то должности еще итти и итти!». Вот, оказывается, как он понял ошибку своего поспешного выдвижения. Однако обещание это как бы повисает в воздухе и не находит развития в дальнейшем.

Вот почему нельзя согласиться с Г. Григорьевым, который в статье «О конфликте и сюжете» («Искусство кино» № 7, 1952, стр. 40) утверждает, будто достоинством этого сценария является изображение «духовного роста» героя и показ того, как он преодолевает трудности на своем жизненном пути. На самом деле именно это и отсутствует в сценарии.

На протяжении всего сценария Швецов работает много и в разных местах. Но авторы так и не нашли главного, что отличало в работе именно его, Швецова, и потому жизнь Андрея Швецова, не ставшая поучительной для него самого, естественно, не смогла стать поучительной и для читателя. А жаль. Все основания для этого у авторов были. Однако они увлеклись внешней, событийной стороной биографии, показали Андрея в вихре жизни, недостаточно глубоко раскрыли смысл его поведения, взлетов, ошибок.

Действительно, сценарий с его яркими

жизненными зарисовками, увлекательными событиями наполнен стихийно появляющимся жизненным материалом. Собран весьма интересный материал, но не произведено нужного отбора в соответствии с единым критерием — идеей произведения. Пренебрежение законами построения кинодраматургического произведения, необходимостью подчинения материала единому развивающемуся и последовательно разрешаемому конфликту, увлечение журналистикой и есть причина указанных просчетов авторов.

* * *

На примере трех сценариев можно убедиться, как авторы обкрадывают сами себя, не используя всех художественных возможностей, заложенных в кинодраматургии. Увлекаясь широтой изображения жизни, передачей своих наблюдений, зачастую весьма ярких и метких, авторы пренебрегают глубиной раскрытия явлений.

Кинодраматургия предоставляет большие возможности писателю для построения убедительного произведения, выражающего глубокую идею, при условии, если этой задаче подчиняются развитие сюжета, конфликта, характеров, использование всех компонентов художественного произведения.

Недостаточно показать правдиво отдельные жизненные эпизоды, надо осознать их исторический смысл, подчинить этому главному все построение сюжета. Любое жизненное явление может стать предметом искусства лишь тогда, когда художник извлечет из него важную, общественно полезную идею. Вытекает эта идея из столкновения характеров. Объективность изображения жизни не может быть единственным достоинством произведения — нужна еще и глубокая мысль. Об этом писал еще Белинский. События, как бы они ни были сами по себе важны, интересны тогда, когда их «совершают» люди различных характеров. Смысл изображения событий и заключается в том, как в них действуют люди.

Разобранные выше сценарии не всегда строятся с учетом этих основных требований, поэтому они получились значительно беднее, чем это могло быть. Высокие идеи требуют убедительности сюжета, яркости характеров, поучительности событий.

Борьба за высокоидейную драматургию — есть борьба за глубокие, яркие характеры, через которые в первую очередь и доказывается идея произведения.

С. БИРМАН
Народная артистка РСФСР

ТВОРЧЕСКИЙ ДОЛГ

Могучее и светлое учение Ленина — Сталина выводит советского человека на широкие просторы мысли. Великими идеями коммунизма вдохновлена вся наша жизнь, и потому самый обыкновенный, самый простой наш человек способен вместить в душу грандиозные планы Социалистического Отечества, проникнуться мужеством, внести и свой труд в осуществление их.

В докладе на XIX съезде Коммунистической партии Советского Союза тов. Г. М. Маленков поставил перед работниками искусств творческие задачи, требующие самого незамедлительного решения, так как искусство не смеет отстать от богатырского роста культуры советского народа, от жизни.

Участие «в великой борьбе по выращиванию нового, светлого и выкорчевыванию обветшалого и омертвевшего в общественной жизни» — это не только огромные обязанности, которые ложатся на плечи работников искусств, но и великие гражданские права, дарованные нам нашим государством. Активное отношение советского искусства к советской действительности вносит в наше творчество и смысл и силу.

Мысли, высказанные тов. Г. М. Маленковым, являются для каждого из нас, как советских людей и советских художников, руководством к последующей деятельности.

С первых дней Октябрьской революции произошла огромная и коренная перемена в прежней театральной «публике», к которой приходилось раньше «прислуживаться» искусству, удовлетворяя ее прихоти.

Сейчас искусство доблестно служит народу, стремится ответить его законным требованиям, из которых первое — истина в отображении действительности.

Первое требование влечет за собой другие, такие же справедливые, такие же законные. Народ требует идейности драматурга, режиссера, актера и цельности их мировоззрения, полного раскрытия искусством глубинной сущности жизненных явлений и свойств человека, влияния содержания и формы, искусства, а не искусственности, всестороннего познания жизни, а не поверхностного знакомства с ней, разума и воображения, вдумчивости и бесстрашия.

Независимо от количества зрителей и от того, сам ли актер выходит на деревянные подмостки любой сцены страны или только его фотоизображение показывается на светлом фоне экрана любого кинотеатра, любой кинопередвижки, — это всегда выступление актера перед народом. А чтобы привлечь к себе живой интерес многих, актеру требуется многое иметь за душой. Перед каждым выходом на сцену должна быть у него особая творческая забота, чудный страх перед зрителями — не тот страх, который унижает и обессиливает трусостью, но подъем, тревога свидания, страсть к той мысли пьесы, к той думе о жизни и человеке, которыми актер хочет поделиться со зрителями. Зрители как бы превращаются в одного великого, внимательного, но строгого друга, который не медлит отметить истинное, но не простит актеру ни лени, ни лжи, ни небрежения. Прав А. Н. Толстой, утверждая, что каждая минута скуки в театре — тягостное общественное преступление.

Можно отложить в сторону вяло написанную книгу, можно повернуть налево рычажок радиоприемника, если не увлекает

передача, но что же делать зрителю в театральном зале, если не возникает между ним и актером «вольтова дуга» взаимопонимания?

Конечно, не так трудно зрителю избавить себя от бесполезной траты времени, выйти из театра на свежий воздух, но опустевшее кресло в зрительном зале становится грозным приговором спектаклю.

Ушел со спектакля зритель!? Вышли из зала несколько человек?!. А ведь вошли они в зал, чтобы попасть в чудесный плен сценического искусства! Они хотели путешествий по эпохам и судьбам обществ и человека, они хотели поддаться тому авторитетному влиянию театра и кино, когда умело, видно и слышно для всех выражена на сцене и на экране правда сценического образа, постигнутая в результате трудов и исканий.

Огромное значение для успеха спектакля и фильма имеют декорации, костюмы, музыка, освещение, талантливо воспроизводимые шумы и т. д. и т. д., но человек был, есть и будет самой главной основой драматического произведения. Больше всего нас (и зрителей и актеров) интересует наш современник. Основной темой нашей драматургии является советский человек.

Как драматургу-сценаристу, актеру театра и кино отразить его?

Как его, правдивого, не оскорбить ложью искусства?

Как, не влезая на ходули, выразить его духовную высоту?

Как без мелодекламации, но и без заикания, без косноязычия, сказать о красоте его внутреннего мира?

Как его, сущего, несомненного, не лишить живого дыхания?

Можно продолжить вопросы, но нет и не может быть готовых ответов. Нет правил. Да кроме того, творчество всегда разрушает то, что уже было, и утверждает то, чего еще не было.

Драматурги и актеры, мы пишем портреты людей.

Постоянно наше стремление, кроме внешнего сходства, схватить и передать внутреннюю сущность изображаемого нами человека.

Если снимки наших фотокорреспондентов не бесстрастны, если они отражают работу мысли советского человека, управляющего фотоаппаратом, если композиция кинокадра, распределение в нем света и теней говорят о наших лучших операторах, как о мыслителях и патриотах, то как же мы, актеры, не распорядимся силами своего мышления, фантазии и жизненного опыта при создании образов наших друзей и наших врагов?

Мы обязаны утверждать друга и в небытие отправлять все вражеское, что еще существует, что, таясь, все же так очевидно вредит жизни.

Надо верно распределить свет и тени, разобраться в том, что необходимо, а что случайно, что существенное, а что украшательство, надо распознать типическое.

Тов. Г. М. Маленков сказал:

«Наши художники, литераторы, работники искусства в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы».

Качество сценического образа зависит не только от профессиональных качеств драматургов и нас, актеров, как мастеров своего дела, но и от наших человеческих качеств, от степени нашей искренности и преданности коренным интересам современности.

Нерасторжима взаимосвязь идейности советского художника с художественностью и жизненной несомненностью создаваемых им образов. Мировоззрение — это главнейшее условие творчества, но без профессиональных способностей к перевоплощению не может выразиться активное отношение актера к действительности.

Только через конкретного, индивидуального человека, намеченного драматургом-сценаристом и осуществленного актером, может быть выражена идея пьесы и сценария. Идея — банкрот, если она не внутри, а на поверхности пьесы-сценария, тогда она — проповедь, мораль. Идея высказывается через характеры и судьбы людей пьесы. Как белый цвет есть соединение различных ярчайших спектральных тонов, так идея пьесы-сценария предстает перед зрителем ясной и цельной только через тех, кого она сама же и породила, то есть через действующих лиц пьесы, и только в тех случаях, когда они действительно живы, эти «действующие лица», когда их свойства и характеры закономерно выявляются в развитии, в действиях, во взаимоотношениях и связях, когда верно угаданы и правильно

показаны создателями фильма-спектакля степень остроты конфликтов, энергия, ритмы борьбы положительных персонажей с темными силами. От мировоззрения художника зависит динамика борьбы противоположных сил, осмысленность, отточенность и яркость средств, выражающих эту борьбу.

Мировоззрение драматурга, режиссера и актера сообщает произведению особую жизненную силу, придает ясность цели его существования, делает его желанным для встречи с народом.

Мировоззрение наделяет сценический образ драгоценнейшим качеством типичности, то есть способностью сказать зрителям многое и о многих через единственного, именно вот этого человека.

Типический образ никогда не рискует остаться за порогом всенародного внимания. Актер, схвативший типические черты образа, достигает, пусть порою лишь на короткие мгновения, ни с чем не сравнимого счастья быть понятым, услышанным, а в лучшем случае и долго не забываемым, так как подлинно типический образ зрители несут в жизнь.

Внимание зрителей к сцене и экрану только в тех случаях безотрывно, когда драматургом и актером раскрываются образы замечательных советских людей, как говорит тов. Г. М. Маленков, «людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства», когда в спектакле и фильме огнем сатиры выжигается из жизни «все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

И друг и враг должны быть представлены на сцене и на экране в их типичности. «В марксистско-ленинском понимании, — указал тов. Г. М. Маленков,— типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным».

* * *

Совсем недавно мне довелось в один и тот же день быть зрительницей первой половины фильма «Враги» (по Горькому) и второй половины фильма «Человек № 217».

Может быть, оттого, что нарушен был порядок восприятия, но мне показалось, будто я сделала какой-то фантастический прыжок из одного качества в другое, из вчерашнего дня в сегодняшний, и увидела сразу, отчетливо, огромный путь, пройденный советским искусством.

В фильме «Враги» (так думается мне даже на основании просмотра только первой половины его) нет непримиримых врагов, тех антагонистов, какие бьются насмерть в пьесе А. М. Горького, какие бились насмерть на исторической арене царской России: нет типичных представителей лагеря пролетариата и лагеря буржуазии.

Исполнение актеров в отдельном не вскрывало проявление общего, в их игре много лишнего и много недостающего. Не произведен актерами и режиссером тщательный отбор средств выражения, нет творческого приговора, без которого у сценического произведения не может быть власти над зрителем.

В фильме нет типов, а в типе, как писал Белинский, «заключается торжество органического слияния двух крайностей — о б щ е г о и о с о б н о г о»[1].

Создатели фильма «Человек № 217» (автор сценария, режиссер, оператор, художник, актеры) увлекли меня как художники, чуткие к своему народу и времени, умелые в мастерстве, сильные во внутренней технике своей профессии.

Мне верится, что им удалось выразить типические характеры в типических обстоятельствах, что правильно произведен отбор выразительных средств, что ясно сказано о непокоренности советских людей, что вынесен смертный приговор мракобесию фашизма.

Да, своим творчеством они подтвердили, что «сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее» (Г. М. Маленков).

Я попала на просмотр не с начала демонстрации фильма, но мне понадобилось не больше двух-трех минут, чтоб войти в развернувшуюся передо мною жизнь.

Подтекст актера тем и ценен, что не требует переводчиков. Я увидела окаменевшее лицо Кузьминой и догадалась, что эта «каменность» выражает скрытую, внутреннюю мобилизацию всех лучших человеческих сил. Я забыла, что все происходит только на холсте, я проникла за экран, внутрь, стала с тревогой следить за этой ставшей мне

---

[1] В. Белинский, Полн. собр. соч., т. 6, стр. 340.

дорогой женщиной — с тревогой, ибо дубовая крепость буржуазной квартиры ее фашистских «хозяев» предупредила меня, что враг туп, бесчеловечен, жесток. Мне стало страшно и за Кузьмину, и за тысячи тех, кому пришлось испытать ужасы рабства.

Так жизненны два эсэсовца (Балашов и Грайф), так ужасно достоверна их жестокость, что, как избавление от кошмара, приветствовала я длинный нож в руках Кузьминой—нож, прекращающий дыхание гадин.

Не поверила я только в самый последний кадр фильма: не стало земли — почвы под ногами актрисы, не нашлось причин и целей слов, и уже — декламация, уже — символ, а не образ.

Но во всем остальном постановщик фильма М. Ромм достиг органического согласия всех частей между собой. Зрим был внутренний мир каждого человека любой из враждующих сторон, остра борьба советских людей, попавших в лапы садистов-изуверов, но победоносно, с беспримерным мужеством отстаивающих достоинство гражданина страны социализма.

Зайчиков — актер с характерной внешностью, играющий в фильме почти без грима,— так вник в тему сопротивления советского человека всему темному, мерзкому, что за созданным им образом ощущались миллионы советских людей, их исторический подвиг победы над Гитлером.

Типичны в фильме даже и декорации, бутафория, костюмы. Мебель говорит о своих владельцах. Отвратительна своей низостью чета немцев, расположившихся на ночной отдых, отвратительны их подушки, кровать, несмотря на внешнюю презентабельность, благопристойность.

Как же было достигнуто это согласие всех частей между собой?

Очевидно, режиссер фильма добился того, что почти все исполнители сочетали внутренний мир своих образов, а также физическое их выражение с идейной сущностью сценария, с зерном его, отыскали свой второй план (термин Вл. И. Немировича-Данченко).

«Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля,— утверждал Вл. И. Немирович-Данченко,— нельзя допускать, чтобы важнейшие основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанный основной идеей, исходящей от зерна» [1].

Немирович-Данченко считал, что такое внутреннее сообразование актера с идеей пьесы было и «у актеров старого театра, но отнюдь не как постоянный элемент их школы, а как случайный, неосознанный... Сейчас как будто этот элемент актерского творчества начинает осознаваться у нас в театре довольно широко».

В наши дни необходимость второго плана у режиссера и актера бесспорна.

Во втором плане — динамичность и красноречие сценического произведения.

Второй план — это всесторонняя ориентация актера во всем, что касается выражения образа, это мера искусству: руководясь вторым планом, будешь держаться социалистического реализма, не впадая ни в натурализм, ни в символизм.

Второй план вооружает артиста логикой, особой силой доказательства, и позволяет не только объяснять жизнь, но и участвовать в ее преобразовании.

Мы, работники театра и кино, не удовлетворяемся рамками «жизни в образе»; мы хотим подняться над образом и воздействовать им на сознание наших зрителей, на их эстетическое и нравственное чувство.

Мы хотим утверждать образом ценность нового, светлого, отвергать эгоистическое, жадное, себялюбивое, что задержалось еще от прошлого строя.

Мы хотим достигнуть такого искусства, чтобы быть в силах «способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом» (Г. М. Маленков).

Горячо относясь к нашей действительности, мы должны достигнуть мастерского владения внутренней и внешней техникой профессии, чтобы искусство, как хрусталь отражает солнце, отразило бы жизнь — ведь ничего, кроме правды, не требует от искусства красота, молодость и сила нашей социалистической действительности.

---

[1] Ежегодник МХАТ, 1943, стр. 360.

М. ЛАДЫНИНА

Народная артистка СССР

ПЕРВОЕ СЛОВО ЗА ДРАМАТУРГАМИ

Большие и ответственные задачи поставил перед работниками литературы и искусства XIX съезд партии.

«Наша советская литература и искусство, — сказал тов. Г. М. Маленков, — должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания».

Присущее художественным произведениям последнего времени сглаживание конфликтов уводило искусство от правдивого показа жизни.

С полным основанием сейчас много говорится об образах отрицательных героев, которые давно не появлялись на экране и сцене.

А мне хочется сказать о положительном герое, который тоже обижен и драматургией, и нами — актерами и режиссерами.

Я часто думаю о том, что у нас, советских работников искусства, особый зритель—зритель, влюбленный в действительность, в жизнь, которую он строит вместе со своими товарищами.

И поэтому, когда он видит эту жизнь, отраженную в искусстве, он так ей радуется, так интересуется делами своих современников, что слишком часто прощает несовершенство наших произведений.

У нас есть ряд картин, которые не сходят с экрана больше двадцати лет и которые зритель, много раз их смотревший, принимает так, словно видит впервые. Секрет успеха таких картин кроется, видимо, не только в том, что они хорошо сделаны актерски и режиссерски, но, в первую очередь, в том, что в них удачно запечатлена наша замечательная действительность, в них оживает какой-то этап становления нового человека.

Актер, которому нужно было показать Матросова, закрывавшего своим телом амбразуру вражеского дзота, твердо знал, что этот эпизод не может не взволновать зрителей, не может не вызвать отклика в их душе.

Зрители плакали, аплодировали самому поведению героя, даже если актеру не удавалось достигнуть высшей точки эмоционального напряжения, нужного для выражения величия поступка.

И этим качеством положительного героя, неизменно возникающей к нему симпатией зрителя мы часто пользовались, позволяя себе ослабить актерскую волю, творческое мастерство в ответственном эпизоде.

Получалась очень «благополучная» жизнь в искусстве. Актер, создавший роль положительного героя, полюбившегося народу, подчас внутренне успокаивался, не стремясь к дальнейшему совершенствованию, к более углубленному раскрытию образа своего современника.

Надо сказать, что «спекулировать» интересом зрителя к делам своего современника нас вынуждала главным образом драматургия, редко дававшая характер положительного героя в развитии, во внутреннем движении.

Авторы часто создавали только подобие конфликта и ставили героя в положения, которые не органичны для него, не вытекали из характера.

Если бы, скажем, Наташа («Сказание о земле Сибирской») поначалу не сумела оценить Андрея, а увлеклась успехами блестящего и пустого Оленича, словом, была

более легкомысленна, по молодости лет не сразу разобралась в людях, тогда мне, актрисе, была бы ясна вся линия ее отношений к Андрею и, в частности, то, почему она неспособна понять, что Андрей находит для себя выход в пении для посетителей чайной, то есть в таком скромном служении народу своей музыкой.

Но ведь Наташа с первого эпизода давалась точно такой же, какой была и в последнем эпизоде сценария—верной, преданной, умной и глубоко любящей девушкой, которая, казалось, должна была понять отношение Андрея к своему народу.

Горькие слова Наташи: «И вот ты снова с музыкой! Но где? Здесь, в этой чайной?» не вытекали из характера этого образа.

Существовало неверное представление о том, что положительный герой потеряет авторитет, если с самого начала не будет положительным во всех своих проявлениях. Поэтому сценаристы делали героев стопроцентно хорошими, но далеко не всегда жизненно убедительными.

Во время съемок картины «В шесть часов вечера после войны» я подолгу просиживала у зенитчиц, орудия которых стояли рядом с местом наших съемок. Мы часто разговаривали по душам, и одна из них рассказала мне о своем горе — о том, как она узнала, что жених ее тяжело ранен, искалечен и не хочет теперь приехать к ней.

В сущности, это был точный рассказ о моей героине. Но как непохожи на реплики Вари были слова этой девушки, насколько они были безыскусственней и глубже, насколько больше трогали!

Чувства, которые мне надо было передать в образе Вареньки, всегда трогают, всегда покоряют. Но очень трудно было убедительно выразить их такими словами:

«Я всю печаль, всю тоску мою,
А их ведь нельзя ни забыть, ни оставить,
Хочу на фронте, в тревоге, в бою
В огонь и действие переплавить».

Плохо владея диалогом, не умея выразить в нем чувства, характер героя, драматурги слишком часто уводят за кадр решающий разговор между героями, важный для действия сценария, а зрителю сообщают лишь результаты этого разговора.

Разумеется, это много легче, но и значительно хуже.

Трудно себе представить, что вместо последнего разговора Онегина с Татьяной мы выслушали бы чье-либо короткое сообщение о том, что, мол, Онегин, увидев Татьяну Ларину в свете, увлекся ею, рассказал ей о своей любви, но Татьяна отвергла это объяснение, ибо хотела остаться верной мужу.

А ведь во многих сценариях и пьесах о наиболее существенных моментах в сюжете именно так и информируется зритель — не диалогом самих героев, а отраженно: либо письмом, либо рассказом второстепенного персонажа, главной обязанностью которого является информация о поступках и словах героев.

В том же фильме «В шесть часов вечера после войны» Василий боится свидания со своей любимой девушкой Варенькой, не желая, чтобы она видела его калекой, а потому уезжает домой, сообщив об отъезде своему другу Демидову.

Почему же автор не дал герою возможность поговорить со своим другом по душам? Каким содержательным стал бы тогда последующий разговор Демидова с девушкой! И насколько интереснее было бы тогда играть этот эпизод!

Нередко авторы боятся сталкивать героев лицом к лицу, очевидно потому, что конфликт, положенный в основу их взаимоотношений, слишком неглубок, а порой и ложен. Проверенный диалогом, такой конфликт легко обнаруживает свою несостоятельность и лопается, как мыльный пузырь.

Но нам, актерам, всегда очень грустно от того, что разговор, весьма важный для выяснения характера, для развития образа, происходит по существу без нашего участия...

* * *

Я много снималась в музыкальных комедиях, и мне хочется сказать несколько слов о песне.

Музыкальный по своей природе, народ наш любит музыкальные кинокомедии. Песни из фильмов широко входят в быт.

Музыкальная комедия дает драматургу широкие возможности — музыка повышает выразительность образов.

Это, однако, получается лишь при том условии, если песня органически входит в развитие действия, естественно вплетается в речь героя и в чем-то выявляет его характер. Тогда легко бывает играть: песня

помогает актеру, она входит в его душу.

Помню, как легко мне было запеть в фильме «Свинарка и пастух», когда счастливая Глаша, вбегая к бабушке, объявляет о своем отъезде в Москву:

«Бабушка милая, еду в Москву я!
Ой, ущипни меня, может, я сплю?
Шляпку достану я там городскую,
Платьице цвета маренго куплю».

Мне было легко запеть песню, которая органически вытекала и по тексту, и по внутреннему состоянию героини из предыдущей сцены, где я пела:

«Милый мой едет со мною,
Милого знает любой.
Очень красив он собою,
Носит он шарф голубой».

Таким же верным продолжением предыдущей сцены, нужным для выявления характеров Галины Ермолаевны и Гордея Гордеевича («Кубанские казаки»), для понимания их отношений, была песня:

«Каким ты был, таким остался,
Орел степной, казак лихой.
Зачем, зачем ты снова повстречался?
Зачем нарушил мой покой?»

А вот в финале этой же картины, после другой сцены Галины Ермолаевны с Вороном, звучавшей завершающим аккордом их отношений и шедшей в остром ритме, нам нужно было сразу запевать финальную песню в медленном торжественном ритме:

«Не за теми дальними морями,
Не за той туманною волной,
Наша доля ходит вместе с нами
По советской, по стране родной».

Музыкально песня эта не была продолжением нашей сцены, не укладывалась в ее ритм, и поэтому так трудно нам было запеть. Вероятно, песню должен был начать хор, а нам было бы легче присоединиться к нему.

Плохо, когда песня идет вставным номером, призванным отвлечь внимание зрителя от скучно развивающегося действия. Актеру редко удается наполнить такую песню настоящим чувством, раскрыть в ней черты характера героя. Когда актер недоумевает, зачем он сейчас поет, вместе с ним недоумевает и зритель. Если песня не подтверждает, не развивает образ, она редко становится любимой зрителям.

* * *

Наше искусство призвано показать народу, показать всему миру нового человека.

«Сила и значение реалистического искусства, — сказал тов. Г. М. Маленков, — состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей».

Эти слова возлагают на нас, советских актеров, показывающих образ нашего современника, «достойный быть примером и предметом подражания для людей», огромную, очень ответственную и волнующую нас задачу.

Мне, актрисе, которой посчастливилось показать в ряде ролей образы моих современниц, к сожалению, хорошо известно, как материал сценария, сплошь и рядом страдавший схематичностью, обеднял возможности показа положительных героев нашей замечательной действительности.

В искусстве кино работа над картиной начинается со сценария.

Первое слово за вами, товарищи драматурги!

Э. ГАРИН

Заслуженный артист РСФСР

О СЕРЬЕЗНОЙ ТЕМЕ И ВЕСЕЛОМ ГЕРОЕ

«Это очень хорошо, что у Вас «радостное настроение», — писал товарищ Сталин в письме к Демьяну Бедному. — Философия «мировой скорби» не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие»[1].

Владимир Ильич Ленин в беседе с Кларой Цеткин говорил о том, что коммунизм несет с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость.

В самом деле, вся жизнь нашей страны, идущей по пути к коммунизму, направлена на достижение человеческого счастья и, естественно, утверждает бодрость и радостное настроение.

Советский человек хочет увидеть на экране и героическую картину и жизнерадостную веселую комедию.

Но вот тут-то и обнаруживается, что мы, работники советской кинематографии, оказываемся в большом долгу перед зрителем: за последние несколько лет выпущено всего четыре кинокомедии!

Столь редкое появление на экранах новых кинокомедий высокого качества определяется прежде всего отсутствием хороших комедийных сценариев. Если же мы захотим разобраться в причинах неуспеха некоторых комедий, которым не удалось вполне порадовать зрителя, то увидим, что и здесь почти всегда повинна кинодраматургия. Поэтому и претензии наши обращены в первую очередь к сценаристам.

Недостаток многих наших кинокомедий заключается в том, что они обходили большие и важные темы нашей современности и обращались к случайному, второстепенному материалу. Ограничивая себя незначительной, не волнующей темой, авторы выводили героя неубедительного, не вызывающего живого интереса зрителя.

Так, в режиссерски профессионально сделанной комедии «Сердца четырех» драматургия была построена на пустячке. А фильм этот, на который были затрачены хорошие режиссерские и актерские силы, мог бы стать по-настоящему значительным, если бы вместо случайного героя, не обладающего силой обобщения, был бы взят герой большого типического звучания, какими были для своего времени, скажем, герои комедий Островского.

В том и крылась сила образов Островского, что они являлись образами представителей своего общества, класса, образами большой силы обобщения.

Незначительность героя кинокомедии, его поступков, отобранных автором для характеристики, негласно поощрялись нехрабрыми редакторами различных инстанций и критиками, оказавшими плохую услугу драматургии.

Предположим, что автор избрал бы своим героем даже не дежурного завхоза, а, скажем, писателя. Тогда по неписанным заповедям, определяющим границы дозволенного в комедии, заранее было бы предопределено, что будет показан, так сказать, «писатель в халате», ибо считалось, что писатель не в халате, а в литературе — это уже тема высокого и серьезного искусства, комедии же оставлялись именно халат и туфли.

В искусстве не существует «высокого» и «низкого» материала; существует лишь отношение художника к материалу.

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 6, стр. 273.

У нас же, по крайней мере до последнего времени, было распространено, хотя открыто нигде и не декларировалось, вредное положение о том, будто комедии многое не дозволено, что люди нашей замечательной действительности и дела их должны быть предметом героического жанра, а на долю же комедии отпущены, мол, лишь жуликоватые хозяйственники и прочий человеческий материал второго сорта. Если же и бралась тема «серьезная», например, человек на войне, то трудности, которые преодолевал герой, рисовались в опереточном плане, а поэтому и характер героя снижался.

Именно такой подход к созданию комедии приводил на практике к целому ряду неудач, к измельчанию темы в таких произведениях, как «Близнецы», «Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство» и другие.

Едва комедиограф отказывался от заведующего складом как обязательного персонажа, едва осмеливался брать за основу своего произведения какой-либо большой, важный участок нашей действительности и задавался целью передать высокие чувства, затронуть вопросы политики, философии, морали, поднять значительные общественные проблемы, как критикам и редакторам сразу же начинало казаться, что автор вышел за пределы кинокомедии и что его произведение проходит по ведомству более высоких жанров искусства...

Известно, однако, что в комедийный жанр укладывается и большая, героическая тема. Стоит лишь вспомнить «Василия Теркина» А. Твардовского, чтобы понять, что и серьезнейшие темы не снижаются в своем звучании веселостью героя.

И товарищи по роте, и все мы любим Теркина именно за то, что видим в нем не только храбрость и выносливость солдата — советского патриота, но и любим за присущий ему юмор, за его веселую шутку, поднимающую дух у людей.

«Жить без пищи можно сутки,
Можно больше, но порой
На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.
...Без тебя, Василий Теркин,
Вася Теркин, мой герой».

Он всегда нужен народу — веселый, остроумный герой, который самую трудную ситуацию решает не только умно, но так, что она вселяет бодрость, зовет людей вперед.

Не только «на войне одной минутки не прожить без прибаутки». И мирный труд, всякая работа лучше спорится, а трудности легче побеждаются «с шуткой самой немудрой».

О таком веселом герое мечтает советский комедийный киноактер, советский кинорежиссер. Такого героя еще нет в наших кинокомедиях.

На голом ли месте пришлось бы сегодня создавать в советском киноискусстве образ веселого положительного героя?

Конечно, нет!

Если мы обратимся к любимым народом образам, таким, как Чапаев, профессор Полежаев, Максим, то вспомним, что их веселый ум, во-время сказанное острое слово делали их особенно близкими и дорогими зрителю.

Стоит вспомнить, как весело смеются Ленин и Сталин в фильме «Человек с ружьем», выслушав рассказ молодого командира, который немного «оробел» и дал возможность удрать еще более оробевшему «великолепному генералу»...

Вспомним трогательную и полную подлинного юмора сцену в «Выборгской стороне», когда Ленин и Сталин беседуют около спящего Максима и товарищ Сталин вносит поправку в табличку: «По делам Государственного банка беспокоить с 7 часов утра», переделывая цифру 7 на 8.

Юмор присутствует в самых серьезных, самых любимых, самых дорогих зрителю произведениях советской кинематографии.

Лучшие советские кинокомедии дают положительные примеры образа веселого народного героя. Это Клим Ярко («Трактористы»), Стрелка («Волга-Волга»).

В годы Великой Отечественной войны была попытка создания образа веселого героя — Антоши Рыбкина. Причину неудачи этой попытки нужно искать в том, что авторы, не заботясь о развитии характера, увлеклись только отбором комедийных ситуаций.

Советские зрители хотят увидеть сегодня на экране образ веселого и умного героя, подымающего их на борьбу с трудностями, которые мешают двигаться вперед.

Смех призван также бороться со злом, еще существующим в жизни, выявляя его и беспощадно уничтожая.

О необходимости развития сатирических видов художественных произведений с осо-

бой остротой поставил вопрос на XIX съезде Коммунистической партии Советского Союза тов. Г. М. Маленков.

Советское киноискусство знает пример создания сатирических образов большой обличительной силы. Таков образ Бывалова («Волга-Волга»), олицетворявший собой тупого и пошлого бюрократа, который постоянно пытается душить все живое, молодое, растущее.

Такие образы должны создаваться со страстью, с настоящей ненавистью, только тогда они становятся активными борцами против зла. В сатирическом произведении, еще в большей степени, чем в любом ином, важно ясно выраженное отношение автора к предмету изображения, правильная точка зрения. Ничего путного не может получиться, если за сатиру примется добродушный, вернее, равнодушный или трусливый автор. Тогда рождаются бесстрастные и очень обтекаемые, никому не нужные произведения.

Подобные авторы пишут комедию так, будто они положили себе за правило всерьез руководствоваться первыми словами Гоголевской «Шинели», утратив понимание их бичующей иронии:

«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий честный человек считает в лице своем оскорбленным все общество. Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитана-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится решительно всуе. А в доказательство приложил к просьбе преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где, через каждые десять страниц, является капитан-исправник, местами даже совершенно в пьяном виде. Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем *одним департаментом*. Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*».

Сатира Гоголя и Щедрина рождалась огромной любовью к людям, желанием избавить их от зла, переделать их неправильную жизнь.

В этой активной борьбе с социальным злом заложен великий смысл сатиры.

Оружием смеха Гоголь боролся за счастье народа, замученного, придавленного гнетом крепостничества, народа, который, он верит, перенесет все испытания, душа которого останется живой.

«Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» — восклицает Гоголь. И эта страстность веры в живую силу народа, звучащая в сатире Гоголя, дает ей великую силу обобщения, великое патриотическое звучание.

Изображая плевелы, писатель не должен преуменьшать силы приносимого ими вреда, стало быть, ему не следует бояться показа борьбы между хорошим и плохим и отсталым, что есть еще в нашей жизни, то есть бояться острого конфликта в пьесе или сценарии.

Нам представляется, что разговоры о ликвидации конфликта в советской драматургии шли от творческой бедности и свидетельствовали об отсутствии у писателей настоящего, глубокого знания жизни и об их недостаточной профессиональной подготовленности.

Разумеется, вместе с развитием общества изменяется природа конфликта, как изменяется сущность зла и природа врага.

Когда-то Щедрин задавал вопрос: «Что такое порок, как объект сатиры?» и говорил о трудностях распознавания зла.

«Прежде всего, признаюсь, я не совсем доверяю тем утвержденным спискам пороков, которые, время от времени, публикуются во всеобщую известность моралистами. Мне кажется, что моралисты слишком суживают границы порока, чересчур уж тщательно определяют внешние его признаки. Вследствие этого порок представляется чем-то окаменелым, не только не имеющим никакой притягательной силы, но даже прямо отталкивающим».

И далее Щедрин говорит о том, что простая человеческая совесть оказывается проницательнее господ моралистов. «Во-первых, она отвергает замкнутость, которую приписывают пороку моралисты, и признает за ним значительную долю въедчивости; во-вторых, она не допускает, чтоб порок так легко поддавался определениям, ибо в этом случае стоило бы только увеличить состав прокурорского надзора, чтобы очистить авгиевы конюшни; в-третьих, она признает, что порок прогрессирует, как относительно внешних форм, так и по существу, и, вследствие этого, одни пороки упраздняются, и, взамен их, появляют-

ся новые, которые человеческая совесть уже угадывает, между тем, как прокурорский надзор и во сне ничего подходящего еще не видит»[1].

Мысли Щедрина о трудностях, стоящих на пути сатирика в распознавании вредоносности зла, о гибкости и изворотливости порока, его «въедчивости», то есть способности незаметно проникать в жизнь, об изменяемости форм порока, его способностях к мимикрии становятся особенно важными сейчас.

Простая человеческая совесть, о которой говорит великий сатирик, совесть, оказывающаяся «проницательнее господ моралистов», — это чувство, которое должно быть присуще советскому сатирику — гражданину и патриоту своей Родины. Оно подскажет прежде всего необходимость глубоко проникать в жизнь, глубоко изучать и выявлять все «отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед» (Г. М. Маленков).

* * *

Нам хочется сказать еще несколько слов по поводу образа героя в комедии и его речевой характеристики.

В жизни существуют определенные нормы поведения советского человека. Но каждый из нас, органически подчиняясь этим нормам, всегда действует по-своему, действует своеобразно.

А вот во многих пьесах и сценариях и актеры, и зрители измучены утомительным однообразием характеров, одинаково звучащими, безличными репликами, стертыми словами.

Разные фигуры, разные тембры голоса, разный цвет волос у героев считаются вполне естественными, а вот разные темпераменты почему-то кажутся для автора не обязательными.

Авторы как будто забывают о том, что два человека, отнюдь не нарушая общих принципов советской этики и морали, будут по-разному, в зависимости от своеобразия характера, воспринимать одно и то же явление жизни, по-разному решать одну и ту же жизненную задачу, наконец, по разному разговаривать.

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, Об искусстве, «Искусство», 1949, стр. 219—220.

Отказывая герою в индивидуальных чертах, автор по существу лишает его жизни.

«Человека для пьесы надобно делать так, — говорил Горький, — чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтобы его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого»[1].

Плохо, когда комедийный герой берет на себя функцию беспристрастного комментатора либо изрекает всем известные истины. Комедийный герой особенно скучен, если раскрывается не в самом действии, а в декларациях.

Конечно, о характере легче рассказать, чем показать его в действии, в своеобразии речи. Но зритель может уверовать именно в героя, обнаруживающего свой характер в словах и поступках, в действии.

«Для того, чтобы фигуры пьесы, — говорит Горький, — приобрели на сцене, в изображении ее артистов художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтобы речь каждой фигуры была строго своеобразна, предельно выразительна, — только при этом условии зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены».

И далее в качестве примера Горький берет бессмертные образы Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова, Хлестакова, Городничего, Расплюева, говоря, что «каждая из этих фигур создана небольшим количеством слов и каждая из них дает совершенно точное представление о своем классе, о своей эпохе. Афоризмы этих характеров вошли в нашу обыденную речь именно потому, что в каждом афоризме с предельной точностью выражено нечто неоспоримое, типическое»[2].

Перед нашим искусством сейчас стоит задача воспитания характера нового человека, свободного от волчьих законов жизни в капиталистическом обществе.

В этом плане перед советской кинокомедией и сатирой открывается широкое поле деятельности.

[1] М. Горький, О литературе, «Советский писатель», 1937, стр. 154.

[2] Там же, стр. 150.

Б. НЕБЫЛИЦКИЙ, Е. ЕФИМОВ

С КИНОАППАРАТОМ НА ВЕЛИКОЙ СТРОЙКЕ

(Опыт работы операторов над фильмом «Волго-Дон»)

В исторических документах XIX съезда Коммунистической партии, в директивах по пятому пятилетнему плану сформулирована программа великих созидательных работ, которые с таким огромным размахом ведутся в нашей стране. В результате героического труда советского народа, руководимого мудрой партией Ленина — Сталина, с каждым годом развивается наша промышленность, крепнет сельское хозяйство, растет благосостояние трудящихся, расцветает социалистическая экономика — наша Родина неуклонно движется вперед по пути к коммунизму.

По всей стране развернулись огромные, невиданные по масштабу стройки — великие стройки коммунизма, призванные дать изобилие электроэнергии, создать новые водные магистрали, оросить и обводнить миллионы гектаров засушливых земель, обеспечить интенсивное развитие сельского хозяйства, изменить природу многих районов.

Эти волнующие события выдвигают перед нами, работниками документальной кинематографии, новые увлекательные и ответственные творческие задачи. С рядом этих задач мы практически столкнулись, производя съемки фильма о первенце великих строек коммунизма — Волго-Донском судоходном канале имени Владимира Ильича Ленина, и убедились в том, что опыт, накопленный нами за десятилетия работы, недостаточен, что жизнь выдвигает перед нами новые и новые вопросы.

Статья иллюстрирована фотографиями оператора Е. Ефимова.

* * *

Спустя несколько месяцев после опубликования решения правительства «О строительстве Волго-Донского судоходного канала и орошении земель в Ростовской и Сталинградской областях» часть нашей группы прибыла на плацдарм великой стройки. Тогда мы еще как следует не представляли себе ни масштабов работ, ни всей огромной сложности, заключенной в техническом решении проблемы соединения двух великих рек, не знали новых механизмов и машин, которыми была так насыщена стройка.

Прибыв на место вооруженными только общими сведениями исторического характера, мы быстро убедились в том, что нам, работникам документальной кинематографии, этих сведений явно недостаточно для подлинно творческой работы на стройке. Пришлось сразу же, одновременно со съемками, серьезно знакомиться с проектом, вникать в проблемы гидротехники, изучать принципы организации работ, устройство новых машин и механизмов.

И здесь возникли своеобразные трудности: все было новое на стройке, и еще не появились на свет книги, из которых мы могли бы, скажем, узнать устройство и работу мощного четырнадцатикубового экскаватора или сложнейшего землесосного снаряда. Только живое общение со сведущими людьми помогло нам восполнить недостающие знания.

Мы встречались с авторами проектов, которые рассказывали о своих технических идеях; с руководителями стройки, начальниками строительных районов и прорабами, которые раскрывали перед нами орга-

низационную структуру строительства; с экскаваторщиками, крановщиками и механиками, которые объясняли способы правильного использования механизмов и новые приемы работы, внедренные в практику по инициативе этих замечательных людей.

Мы поняли, что без глубоких познаний нельзя создать фильм, правдиво отображающий все величие происходящего. Центральный Комитет партии в постановлении о кинофильме «Большая жизнь» правильно указывал на необходимость творческим работникам кино изучать жизнь, учиться у жизни, ибо только она может обогатить восприятия и представления художников и таким образом помочь правдиво отобразить действительность на экране.

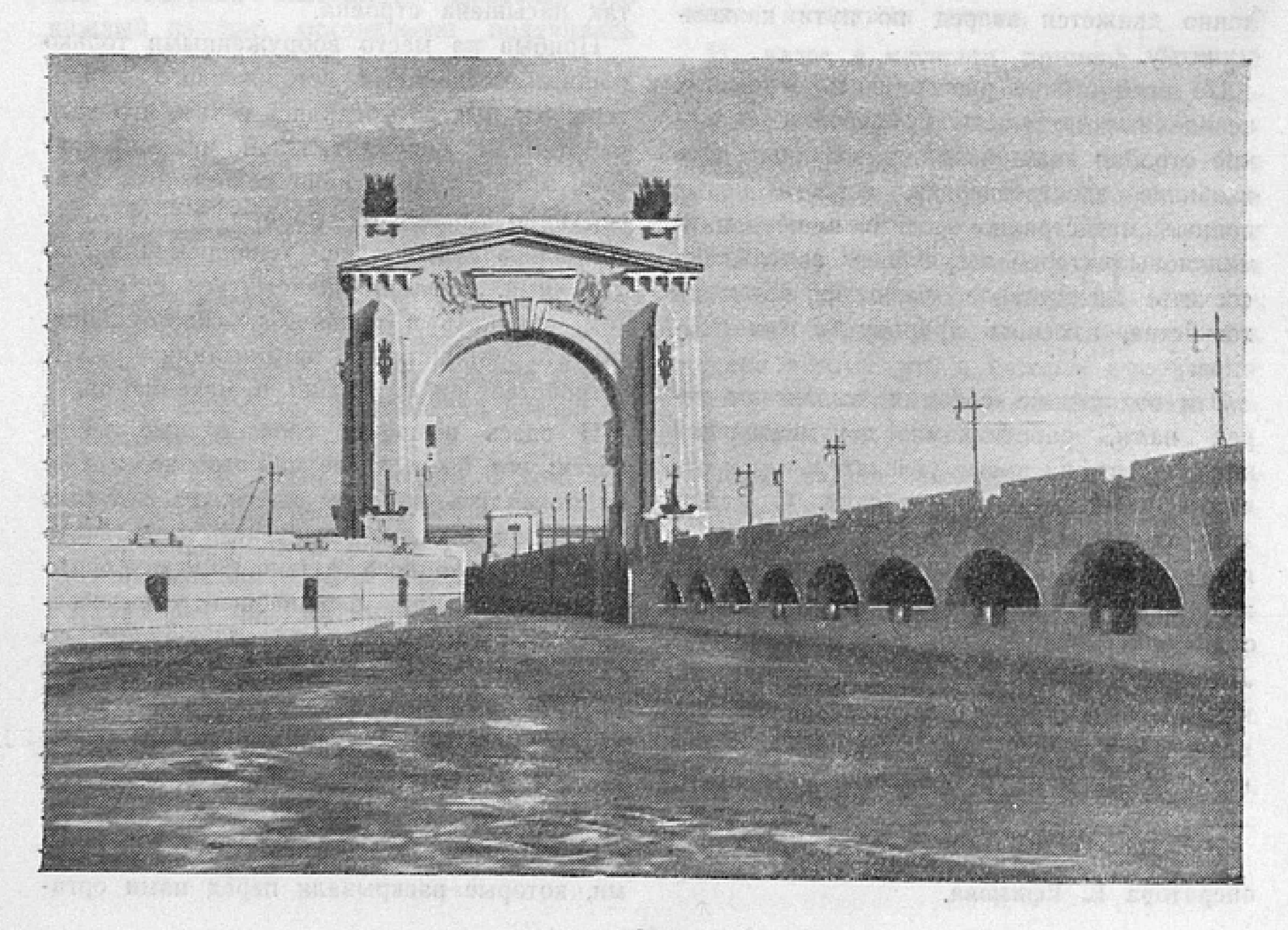
Мы сознавали всю полноту своей ответственности перед народом за создание фильма, посвященного первенцу великих строек коммунизма, за съемку неповторимых исторических событий.

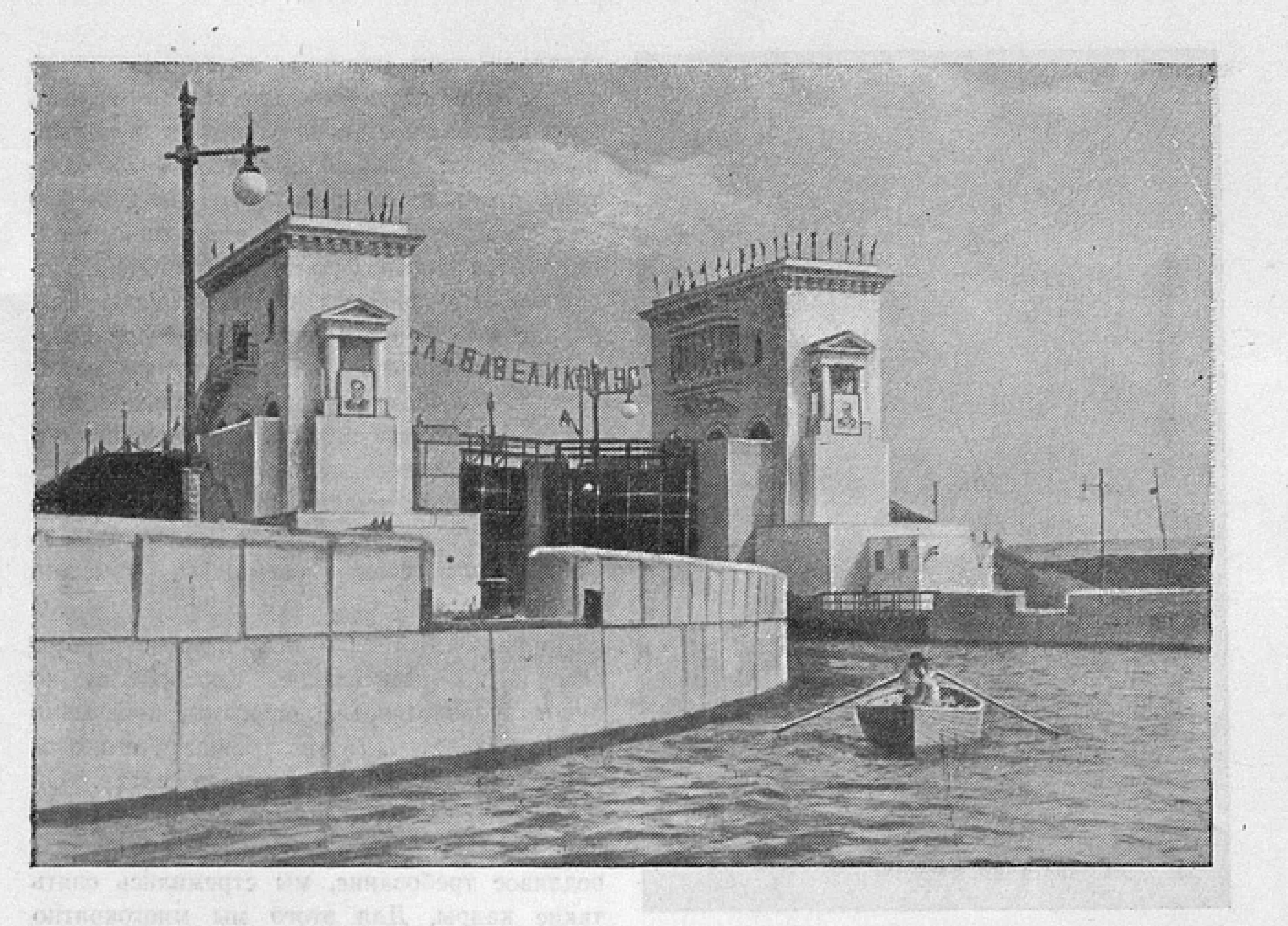
События, происходящие на стройке, быстротечны, облик ее изменяется с каждым днем. Если детально не знать и не понимать всех этапов работы, то можно очень многое и важное упустить, не запечатлеть на пленку, а тем самым лишить народ возможности увидеть впоследствии то, что представляет для него огромный интерес и значение.

Это был первый практический вывод, который нам пришлось сделать, ознакомившись на месте с великой стройкой.

В тот период, как, впрочем, и в дальнейшем, плацдарм строительства Волго-Донского канала представлял собой необыкновенное зрелище.

От берегов Волги до Дона, от Калача до Цимлянской — всюду перед нами открывались величественные картины огромных созидательных работ. Ожили тихие сталинградские и придонские степи. Земля была вздыблена. Казалось, гигантский плуг вспахал здесь огромную борозду. Куда ни взглянешь, всюду возвышались свеженасыпанные холмы, над которыми вращались ажурные стальные стрелы экскаваторов. Окутанные голубоватым дымком, двигались многочисленные колонны самосвалов, кузова которых были заполнены рыхлым грунтом. На строительстве водохранилищ и дамб можно было увидеть десятки скреперов и бульдозеров, которые





вспарывали землю своими острыми ножами. Грейдеры выравнивали поверхность насыпей, а могучие катки с торчащими во все стороны стальными кулачками укатывали грунт...

На этом этапе мы считали своей главной задачей запечатлеть наиболее величественные и масштабные панорамы земляных работ, показать новые механизмы, впервые примененные на стройке и созданные специально для нее, образно рассказать о людях, овладевших сложнейшей техникой.

Как мы впоследствии убедились, это было единственно правильное решение, ибо основные земляные работы были быстро завершены.

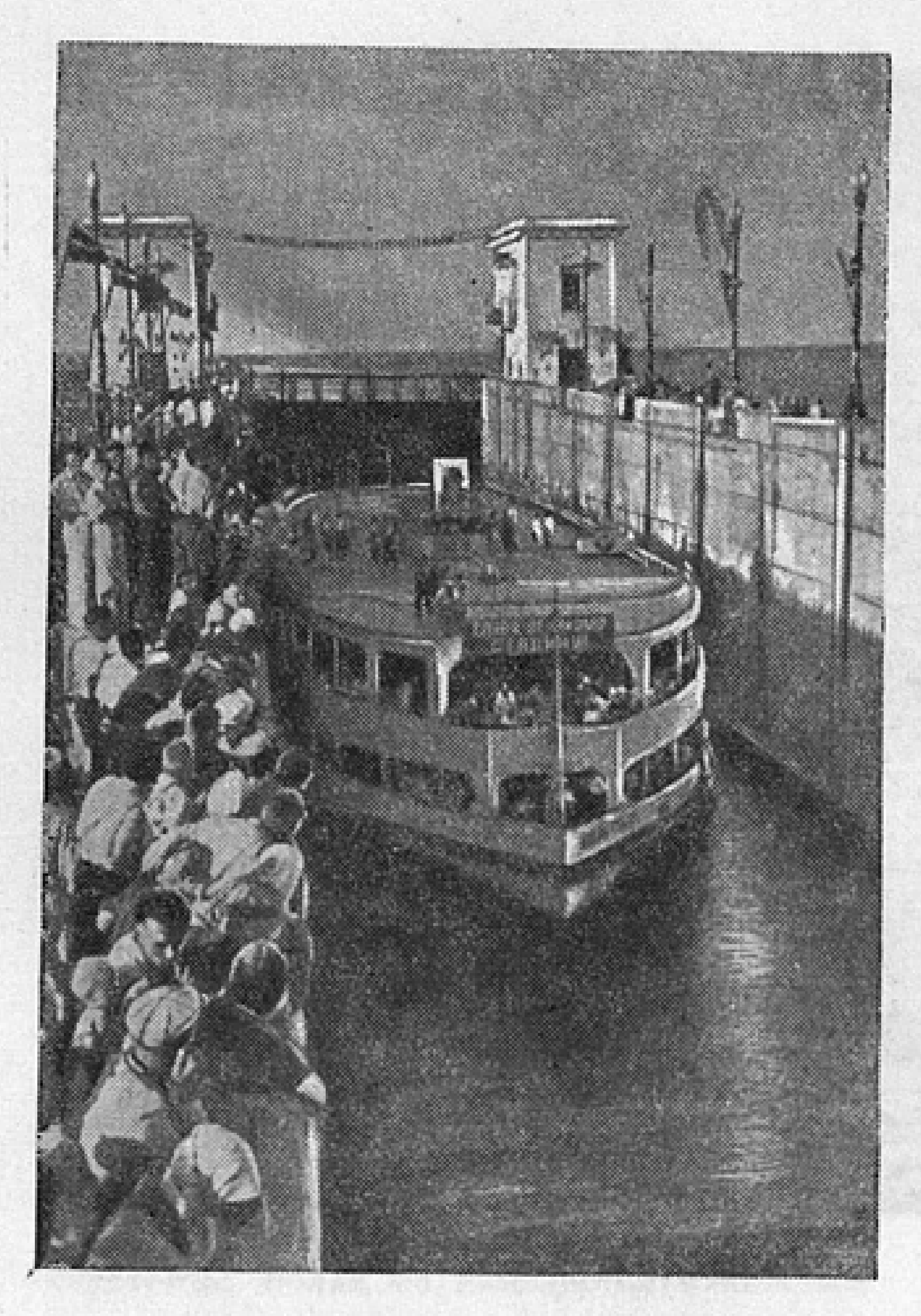
Ни одна стройка современности не знала такой насыщенности разнообразными землеройными машинами, как строительство Волго-Донского канала. Экскаваторы и земснаряды выполнили сложнейшую часть земляных работ, освободив человека от тяжелого и малопроизводительного ручного труда. В этом важнейшее и существеннейшее отличие Волго-Дона от прошлых строек.

Из всех машин, впервые широко примененных на стройке Волго-Донского канала, наибольший интерес представляли четырнадцатикубовые шагающие экскаваторы и мощные землесосные снаряды.

Эти замечательные высокопроизводительные машины были созданы советскими конструкторами для полной механизации наиболее трудоемких работ. Весьма совершенные механизмы были рассчитаны на массовую переработку огромного количества земли и поэтому имели большое значение для сокращения сроков стройки, где объем земляных работ, как известно, был равен объему работ на строительстве Панамского канала, который строился около 35 лет.

Показать эти машины в действии, передать их гигантские размеры, их могучую силу и высокую производительность — такова задача, которую мы поставили перед собой, приступая к съемкам одного из важнейших эпизодов фильма.

Когда мы детально познакомились с могучим четырнадцатикубовым экскаватором и наметили план съемки, нас больше всего волновал вопрос: удастся ли передать на экране все величие этой огромной машины? Мы решили снять машину с самолета, искали выразительные точки сверху и снизу, взбирались на самый конец стрелы, чтобы лучше показать работу ковша.



Мы снимали электрическое сердце машины — ее систему двигателей, которая расходует столько энергии, сколько город со стотысячным населением. И все же, несмотря на отдельные выразительные кадры, нам не удавалось достаточно масштабно передать огромные размеры машины, покамы не поместили рядом с ней, в одном кадре, обыкновенный экскаватор, который по высоте оказался не более ковша большого шагающего. Именно сопоставление однотипных машин дает зрителю возможность почувствовать огромную разницу масштабов.

Так была решена только одна из многих задач, стоявших перед нашим творческим коллективом. Каждая из задач требовала серьезной, вдумчивой экспериментальной работы, глубоких размышлений, изобретательства, неустанных поисков новых приемов съемки, совершенствования своего мастерства.

* * *

Серьезные творческие затруднения вызывала проблема съемки выразительного, масштабного общего плана.

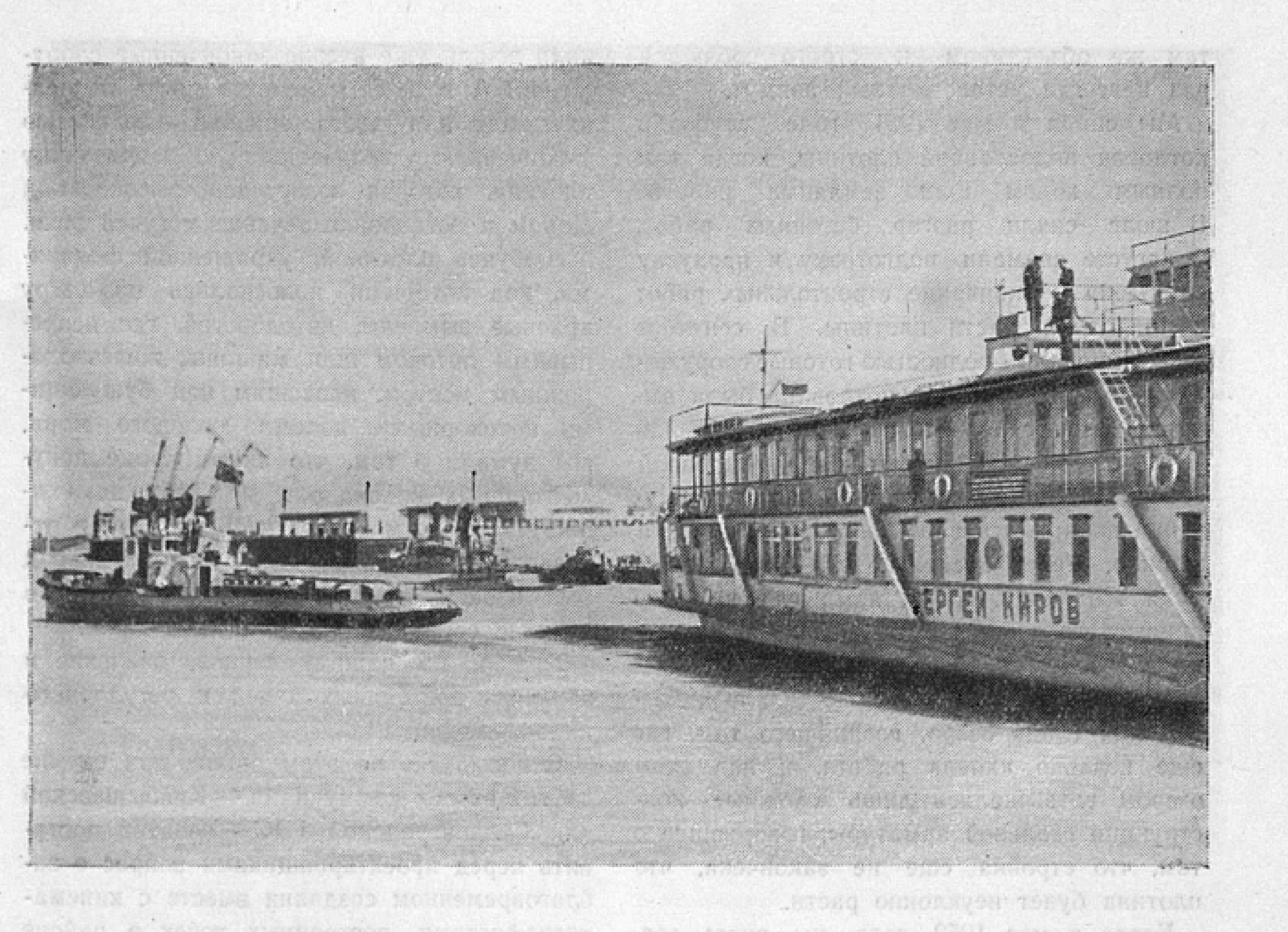
Дело в том, что невиданная насыщенность стройки механизмами вовсе не означала скопления множества машин на каком-нибудь одном участке. Строители расставляли свои машины по определенному плану, руководствуясь характером грунта, производительностью механизмов и производственным циклом их работы. Экскаваторы отстояли друг от друга на 200—500 метров, и каждый из них имел свой, вполне определенный фронт работы. На водоразделе, где работал большой шагающий, на расстоянии нескольких километров нельзя было встретить никакого другого экскаватора: большому кораблю — большое плаванье! Некоторые журналисты, впервые попадавшие на стройку, порой бывали разочарованы, если видели на участке два-три экскаватора. Они представляли себе, что экскаваторы стоят колоннами, как на параде.

Но кинематограф — искусство в первую очередь изобразительное. Кинозритель не будет удовлетворен, если мы, показывая один экскаватор, будем убеждать его словами, что таких экскаваторов сотни. Он хочет сам, своими глазами увидеть скопление могучей техники. Понимая это справедливое требование, мы стремились снять такие кадры. Для этого мы многократно осматривали трассу канала, намечая возможные точки съемки выразительных общих планов, детально изучали графики работы экскаваторов и вместе со строителями устанавливали моменты, когда концентрация техники на данном участке будет максимальной.

Передовые методы организации труда на земляных работах, впервые примененные по инициативе строителей, давали нам возможность выразительно показать тесное взаимодействие техники. Нам нужно было жить жизнью строителей, всегда быть в курсе событий, чтобы не пропустить ничего нового, что постоянно возникало в разных концах стройки и немедленно внедрялось в жизнь.

Можно привести следующий случай. На Цимлянском гидроузле в разгар земляных работ случалось так, что трехкубовые «Уральцы», работавшие совместно с колонной пятитонных самосвалов, простаивали в ожидании автотранспорта; когда же колонна машин подходила к экскаватору, то простаивали автомашины, так как экскаватор не успевал их нагружать.

Для ликвидации простоев передовой экскаваторщик коммунист А. Иванов вместе с шоферами П. Зубковым и М. Махониным выдвинули предложение организо-



вать работу машин и экскаватора по единому графику. Это предложение было принято, поддержано партийной организацией стройки и быстро внедрено в жизнь. Теперь машины двигались ритмично, словно по конвейеру, с правильными короткими интервалами. Во время передвижения машин экскаватор успевал набирать полный ковш. Ковш двигался в одном направлении с подъезжающим самосвалом и в определенном месте, обозначенном красным флажком, раскрывался точно над кузовом самосвала. Пока экскаватор повторял свой рабочий цикл, место груженой машины занимала порожняя. В результате такого тесного взаимодействия ни одна машина не простаивала ни минуты.

Ознакомившись с методом Иванова и Зубкова, мы попытались его запечатлеть. Ритмичная, согласованная работа экскаваторов и самосвалов дала нам возможность снять масштабные общие планы.

Точно так же, проводя свои съемки в тесном контакте со строителями, мы сняли сопряженную работу скреперов и шагающих экскаваторов, бетоновозов и портальных кранов.

Строительные объекты — шлюзы, плотины, дамбы и насосные станции — претерпевали в самые короткие сроки весьма серьезные изменения. Это подсказывало нам необходимость установить на наиболее важных объектах постоянную точку для производства регулярных кинонаблюдений. Кадры, снимаемые с этой точки, могли бы представить интерес не только для кинолетописи: собранные впоследствии вместе, они дали бы возможность создать яркий эпизод, показывающий, как в результате деятельности советских людей быстро изменяется облик живой природы, как быстро вырастают различного рода гидротехнические сооружения.

На Волго-Доне нам удалось установить одну такую точку над строительством котлована водосливной плотины. Это был огромный партикабль, сделанный из толстых бревен. Высота его достигала 54 метров над нижними отметками фундамента плотины. В первый период бетонных работ, весной 1951 года, всем казалось странным, для чего кинооператорам понадобилось забираться на такую высоту? Действительно, наше сооружение было тогда самым высоким на Цимлянском гидроузле. Мы систематически производили съемки с этой точки, устанавливая камеру на одной и той же высоте, пользуясь одним и

тем же объективом и строго соблюдая раз навсегда установленный азимут.

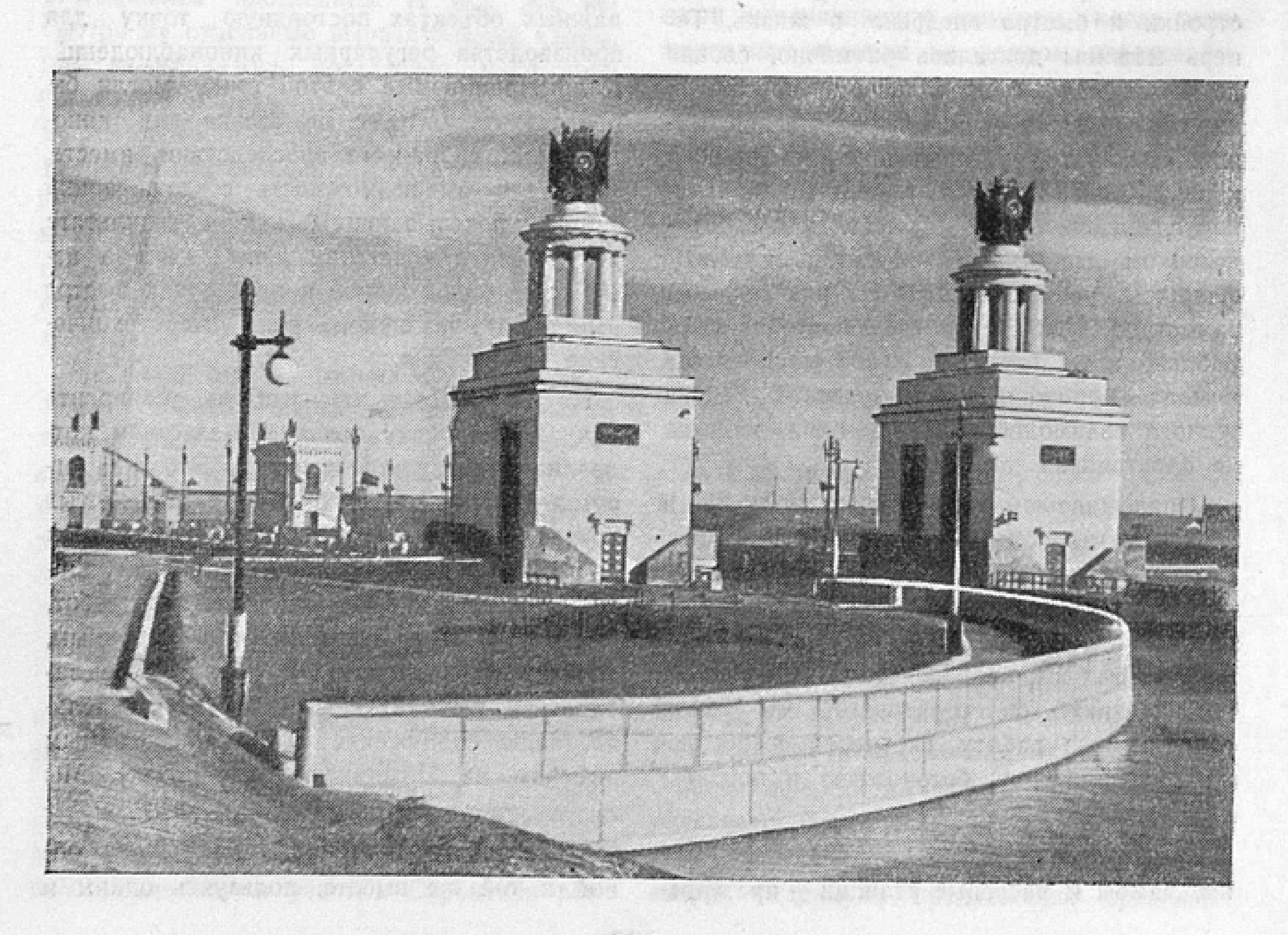
Мы сняли в мае 1951 года глубокий котлован водосливной плотины, когда там полным ходом шли земляные работы. В июле сняли разгар бетонных работ. В августе снимали подготовку к пропуску вод Дона и окончание строительных работ в подводной части плотины. В сентябре зафиксировали полностью готовые сооружения, когда из бывшего котлована была вывезена вся техника и там, где всегда кипела напряженная работа, где курсировали сотни автомашин с бетоном, вдруг неожиданно воцарились необычное спокойствие и тишина. Через несколько дней мы повторили этот кадр. Перед нами уже не было привычного вида котлована, не видно готовых сооружений — все на века ушло под воду. Перед объективом расстилалась безмолвная гладь озера, возникшего там, где еще недавно кипела работа, и над этим озером возвышались лишь сложные конструкции стальной арматуры, говорившие о том, что стройка еще не закончена, что плотина будет неуклонно расти.

Когда в мае 1952 года мы вновь воспользовались нашей постоянной точкой, в кадр вошли уже вчерне законченные сооружения. А в июле мы могли снять последний кадр для этого эпизода — полностью законченную величественную красавицу плотину, которая вознеслась высоко над Доном и остановила течение могучей реки.

Любуясь плотиной, украшенной фонарями, над которыми полоскались по ветру красные вымпелы, автодорогой, где непрерывным потоком шли машины, железнодорожным мостом, нависшим над бушующими непокорными водами молодого моря, мы думали о том, что ничто, кроме документальных кинокадров, не даст возможности грядущим поколениям так ясно и отчетливо представить, какой огромный труд был вложен людьми нашего поколения в великие сооружения Сталинской эпохи.

Таково, по нашему мнению, значение и ценность постоянных точек и регулярного кинонаблюдения.

Основываясь на этом опыте, при съемке других строек коммунизма — Куйбышевской или Сталинградской ГЭС — следует поставить перед проектировщиками вопрос о заблаговременном создании вместе с кинематографистами постоянных точек в районе важнейших объектов с учетом положе-





ния и проектной высоты будущей плотины или гидростанции. Это даст возможность вести регулярные кинонаблюдения над ходом работ с первого этапа стройки вплоть до ее окончания. Насколько нам известно, на стройке Куйбышевской и Сталинградской ГЭС и на других стройках коммунизма такие точки пока не созданы, регулярных цветных киносъемок для истории не ведется, и поэтому могут быть упущены важнейшие и интереснейшие этапы строительных работ.

Стоит подумать и о том, чтобы определенную группу операторов документальной кинематографии прикрепить к отдельным стройкам, поручив им производство кинонаблюдений.

Следует отметить, что не всегда для производства кинонаблюдений необходимо строить специальные вышки.

На Цимлянском гидроузле мы нашли очень выгодную точку съемки просто на натуре. На склоне правого берега в районе Кумшака, возвышающемся над широкой поймой реки, растут два тополя. Отсюда открывался великолепный вид на строящуюся вдалеке плотину, на живописную долину реки, где сверкали на солнце сохранившиеся от весеннего паводка старицы и небольшие озерца, где на изумрудно-зеленых лугах паслись тучные стада и по дорогам, поднимая легкие облачка пыли, мчались автомашины. Летом 1951 года мы сняли такой кадр с тополями, с поймой и плотиной, а точку, где стояла наша камера, обозначили специально сложенной кучей камней.

Спустя шесть месяцев, ранней весной 1952 года, мы вновь посетили ту же точку. Камни сохранились на месте, и тополя серебрились свежей листвой. Но перед нами уже не было прежней поймы: на сколько охватывал глаз, расстилались бесконечные голубые просторы вновь рожденного Цимлянского моря...

* * *

Цветной фильм о стройке снимался впервые. Поэтому вполне естественно, что вопрос о цветовом решении фильма серьезно занимал наше внимание. Когда мы начали изучать объекты наших будущих съемок, то очень скоро пришли к выводу, что их цветовая палитра весьма ограниченна.

В самом деле, стройка шла в сухой, безводной степи. Над трассой канала всегда стояла густая тяжеловатая дымка от пыли, поднимаемой ковшами экскаваторов

и колесами самосвалов. Выжженная знойным солнцем земля была обесцвечена и имела неприятный рыжеватый оттенок. На бледносером у горизонта небе никогда нельзя было увидеть ни единого облачка. Все сооружения и машины были покрыты густым слоем желтоватой пыли. Всюду трудились люди с загорелыми, смуглыми лицами. Вода в Дону, взбудораженная десятками земснарядов, была всегда мутной, грязновато-серой; ветры, бушующие над степями, покрывали ее мелкой рябью, лишали ее зеркало фактуры, которая казалась бы естественной для «тихого Дона»...

Все это внушало нам серьезную тревогу: трудно было представить себе менее выгодные объекты для цветных съемок!

Нашлись «советчики», которые предлагали окрашивать детали снимаемых объектов — стрелы экскаваторов, кузова автомашин, колеса паровозов — в яркие цвета, обогащая таким образом каждый кадр в цветовом отношении.

Надо признаться, что в первый период мы в некоторых случаях поддавались таким советам, опасаясь, как бы вся наша цветная картина не получилась в однотонной гамме.

Однако вскоре наши взгляды решительно переменились. Это произошло после того, как мы с большим душевным волнением просмотрели первую партию заснятого нами материала на киностудии «Ленфильм», где в 1951 году обрабатывался этот материал. Кстати сказать, материал был мастерски отпечатан, что несомненно следует поставить в заслугу установщице света И. Емельяновой, которая удивительно точно чувствует характер цвета в каждом кадре и умеет с подлинным искусством воспроизвести его в позитиве. В 1952 году наш материал обрабатывался во вновь построенной цветной лаборатории Центральной студии документальных фильмов. Необходимо отметить, что здесь незаурядное мастерство печати показала установщица В. Яковлева.

На просмотре перед нами раскрылись незабываемые панорамы великой стройки во всей своей волнующей красоте, которая не требовала для украшения и расцвечивания никаких дополнительных красок. Оказалось, что самые «бесцветные» и на первый взгляд невыразительные по своему колориту объекты имеют свой, вполне естественный, своеобразный и неповторимый цвет.

Может быть, в этом стыдно сознаться, но мы только на первом просмотре обнаружили, например, что земля обладает целой гаммой тонов: она то желтоватая, то кремовая, то, как глинистые сланцы на водоразделе, красноватая...

И небо было во множестве оттенков — то бледноголубое, переходящее к горизонту в нежножелтоватый теплый тон, то чисто изумрудного цвета.

И машины, как оказалось, имели свой цвет — зеленовато-серый, матовый.

Прекрасно передавалась на экране чуть поржавевшая стальная арматура и темносизые, цвета вороньего крыла, свежепрокатанные стальные шпунты.

В этой своеобразной симфонии спокойных цветов не было ярких, кричащих красок, и именно эта особенность колорита удивительно точно передавала своеобразный облик стройки.

Нам стало ясно, что внесение в кадры каких-то искусственных ярких цветовых пятен (как советовали иные «специалисты») совершенно исказило бы стиль и характер строительного пейзажа, создало впечатление чего-то неестественного, неверного, фальшивого. Поэтому мы решительно отказались от подобных советов, ограничиваясь лишь в некоторых случаях восстановлением естественного цвета объекта, измененного под влиянием каких-то посторонних условий.

Мы пришли к выводу, что будет правильным выдерживать скромную цветовую гамму на протяжении всех эпизодов, посвященных строительным работам, трудовым будням героев стройки. А заключительные эпизоды фильма — готовые сооружения и торжественное открытие канала — снять, пользуясь богатой цветовой палитрой, во всем разнообразии ярких цветов, чтобы нарядным обликом законченных сооружений, украшенных сверкающей бронзой и чугунным литьем, красочными флагами, плакатам и лозунгами более ярко и выразительно подчеркнуть всенародное ликование, праздничное торжество открытия Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина. Нам хотелось, чтобы эти кадры существенно отличались от скромных по цвету кадров стройки и были бы особенно яркими, светлыми, радостными, богато насыщенными цветом.



Таков был основной замысел цветового решения фильма. Конечно, не все задуманное удалось реализовать в полной мере, но нам кажется, что замысел был верный.

В свое время мы ставили вопрос о том, что для расширения технических возможностей съемок великих строек коммунизма необходимо создать высокочувствительные цветные негативные пленки. Эта сложная задача, над решением которой несколько лет работали наши советские химики и технологи, с честью выполнена. Пленка ДС-2, обладающая чувствительностью до 1000°, отличается исключительно правильной цвето-передачей и хорошими техническими качествами. На этой пленке мы снимали масштабные кадры монтажа турбин Цимлянской ГЭС.

Недавно выпущенная пленка ДС-3, чувствительность которой приближается к 2000°, открывает новые широкие возможности для съемки в неблагоприятных условиях освещения и позволяет значительно уменьшить количество необходимой осветительной аппаратуры. На этой пленке, обладающей большой широтой и хорошей цветопередачей, нам удалось снять несколько эффектных вечерних кадров, которые снимались одной экспозицией, без дополнительной впечатки огней, как это обычно приходится делать на малочувствительных пленках. Следует отметить, что в одном из вечерних кадров прекрасно проработался диск луны, который не всегда получается на черно-белых пленках.

Освоение и широкое внедрение в творческую практику высокочувствительных цветных пленок даст возможность выразительно показать труд людей внутри сооружений, в кабинах всевозможных механизмов, а также более оперативно запечатлевать неповторимые события строительства, которые порой происходят в самое неблагоприятное для съемки время. Так, например, в прошлом году перекрытие Дона и заполнение водой камеры шлюза № 13 происходили в ночные часы.

Выражая свою признательность ученым и инженерам кинопленочной промышленности, мы, творческие работники документальной кинематографии, ждем теперь от специалистов оптической промышленности скорейшего создания сверхкороткофокусных объективов и выпуска специального объектива с широким диапазоном переменного фокусного расстояния. Эти оптические приборы вооружат работников до-

кументальной кинематографии и помогут им совершенствовать свое мастерство при создании новых произведений о великих стройках коммунизма.

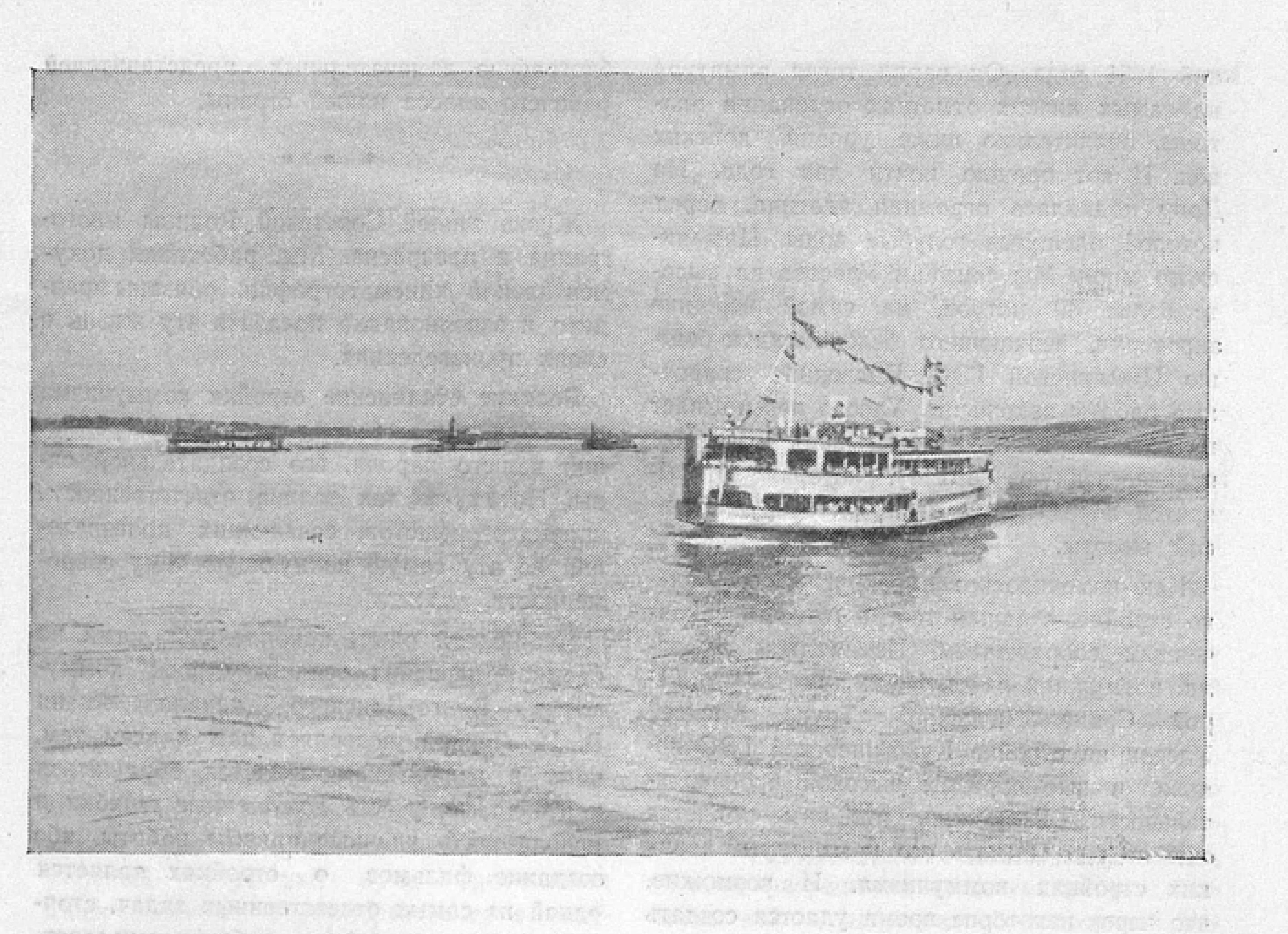
Особое внимание мы уделяли эпизодам, посвященным людям великой стройки. Это была, пожалуй, наиболее сложная в творческом отношении задача. Надо сказать, что показ людей — наименее разработанная область документального киноискусства. У нас нет ни одной теоретической работы по этому вопросу. Ни один из наших операторов или режиссеров никогда не выступает со статьями на эту тему, ей не уделяется никакого внимания и в Институте кинематографии. Никто всерьез не исследует такую важную и увлекательную проблему, хотя для документального кинематографа она является едва ли не краеугольной.

Мы, документалисты, постоянно, изо дня в день, снимаем огромное количество людей, которых хотим прославить средствами документального кинематографа, ибо это передовые люди нашей Родины. Но можно сказать с уверенностью, что никто из нас не знает, как снимать этих людей. Каждый творческий работник полагается в этом случае на свой собственный опыт. А ведь жизнь не стоит на месте, она быстро движется вперед, изменяются условия труда, изменяются и сами люди, и потому подходить к ним с теми же приемами съемки, которые накопились с годами, не только неправильно, но и вредно.

Работая над фильмом «Волго-Дон», мы снимали людей только в производственной обстановке, как это диктовалось общим характером и объемом фильма, хотя, конечно, людей следовало бы показать и в бытовой обстановке, рассказать об их общественно-политической деятельности.

Технически условия съемки людей были чрезвычайно затруднительны вследствие того, что труд экскаваторщиков, крановщиков, водителей мотовозов протекает в кабинах, создающих максимальные удобства работающим, но совершенно не рассчитанных, как это можно понять, на производство киносъемок. Оператору трудно было выбрать здесь свободную точку, обеспечивающую максимальную выразительность кадра, надлежащим образом осветить лицо, гармонично вкомпоновать движущийся фон. Но преодолеть все эти трудности было все-таки менее сложно,





чем добиться естественного поведения работающего человека, на которого оказывали весьма отрицательное влияние появление на рабочем месте посторонних, направленная на него киноаппаратура и т. д.

Нам нужно было близко познакомиться с людьми, завязать с ними личные товарищеские отношения, чтобы они привыкли к нам и в нашем присутствии держали себя на работе просто и естественно. Это удавалось не сразу, а постепенно. Мы много разговаривали с волгодонцами о нашей работе, расспрашивали об их работе, и в конце концов у нас простое знакомство с героями стройки переросло в настоящую дружбу. Такие отношения завязались у нас, например, со знатным экскаваторщиком Евгением Симаком, с электросварщиком Алексеем Улесовым, ныне Героями Социалистического Труда, и другими. Нас всегда встречали, как близких друзей, неизменно помогали в работе. Теперь уже никого не смущало присутствие операторов с аппаратурой: люди держали себя легко и просто, спокойно занимаясь своим делом.

Знакомство и дружба с этими замечательными тружениками помогли нам в создании их кинопортретов, обогатив наши представления об образе рядовых героев великих строек. Большинство экскаваторщиков, шоферов, бетонщиков, электросварщиков Волго-Дона получили производственное образование в процессе строительства. Все это представители нового поколения рабочих, выращенных и выпестованных советским общественным и государственным строем. Таких рабочих нет и не может быть ни в одной капиталистической стране. Даже по внешнему виду Евгения Симака или Алексея Улесова трудно отличить от инженеров. А если послушать их высказывания об актуальных вопросах современной жизни, о политике американских империалистов, о войне в Корее, станет ясно, какими разносторонними знаниями владеет наш передовой советский рабочий, как правильны его суждения, широк кругозор, глубоко развит интеллект.

Мы говорили выше о необходимости длительного кинонаблюдения за строительной площадкой, но не менее важно и интересно вести такое наблюдение за людьми

Алексея Улесова мы снимали ранней вес-

ной 1951 года. Он варил тогда арматуру на самых низких отметках основания плотины, значительно ниже уровня донских вод. И вот прошло почти два года. На Дону поднялась огромная плотина, перед которой плещутся голубые воды Цимлянского моря. Мы снимаем Улесова на высоте более 80 метров, на самой вершине акротерия, венчающего белокаменную башню Цимлянской ГЭС. Последние сварочные работы закончены. Улесов перекрывает вентиль горелки и окидывает взглядом величественную картину, которая открывается перед ним с этой головокружительной высоты.

Как изменилось все вокруг! И не только стройка, ставшая теперь готовым законченным сооружением. Изменились, выросли, возмужали люди. Надо думать, что Герой Социалистического Труда Алексей Улесов на стройке Куйбышевской ГЭС покажет новые образцы высокой производительности. Возможно, что нам придется еще не раз снимать его и на других великих стройках коммунизма. И возможно, что через некоторое время удастся создать фильм, в котором снятые ранее документальные кадры расскажут увлекательную биографию замечательных представителей рабочего класса нашей страны.

* * *

Жизнь нашей Советской Родины многогранна и прекрасна. Мы, работники документальной кинематографии, обязаны правдиво и взволнованно показать эту жизнь в своих произведениях.

Великие сталинские стройки коммунизма являются выражением мирных устремлений нашего народа, его созидательной силы. Потому-то так велика ответственность кинематографистов, создающих произведения на эту самую волнующую тему современности.

Небольшой опыт, накопленный нами на съемках первенца великих строек коммунизма — Волго-Донского канала имени В. И. Ленина, позволяет нам и всем тем, кому в дальнейшем придется обращаться к этой теме, учесть допущенные ошибки и использовать удачные приемы работы, ибо создание фильмов о стройках является одной из самых ответственных задач, стоящих перед творческими работниками советской документальной кинематографии.

И. ИВАНОВ-ВАНО

РИСОВАННЫЙ ФИЛЬМ— ОСОБЫЙ ВИД КИНОИСКУССТВА

Советский рисованный фильм — чрезвычайно молодое искусство, насчитывающее всего около тридцати лет, но несмотря на это, добившееся значительных успехов. Начав с маленьких рекламных роликов и занимательных пустячков, оно за короткий срок прошло большой и сложный творческий путь, преодолевая многочисленные формалистические и натуралистические влияния и осваивая лучшие традиции нашего изобразительного искусства, литературы и кинематографии, и прочно укрепилось на реалистических позициях.

Дистанция огромного размера отделяет ранние мультипликации, например, «Тараканище», «Карьера Фиалкина», от таких последних произведений, как «Серая шейка», «Лесные путешественники», «Федя Зайцев», «Аленький цветочек» и другие. Многочисленные работы мастеров советского рисованного фильма пользуются мировой известностью, о чем свидетельствует ежегодное присуждение на международных кинофестивалях премий и почетных дипломов нашим мультипликационным картинам.

Вокруг зачинателей советского рисованного фильма организовался талантливый коллектив молодых художников, энтузиастов этого дела, который от картины к картине неустанно двигает вперед наше мультипликационное искусство.

Рисованный фильм — это особый вид кинематографического искусства, вмещающий в себя многообразные жанры. Политическая и социальная сатира, плакат, памфлет, басня, народная и современная сказка, повесть, музыкальная комедия—вот над чем работают наши режиссеры и художники, вот насколько выросло и стало интересным и полнокровным наше искусство.

Надо, однако, сказать, что необычайно выросли и задачи, как общие, так и особые, стоящие перед каждым из жанров, задачи, разрешение которых требует внимательной и напряженной творческой работы. Мы не можем считать, что все уже найдено, все намечено и окончательно закреплено. Многое требует тщательного анализа и контроля, многое необходимо пересмотреть, а кое от чего, может быть, следует и отказаться. Искренне любя свое искусство, мы должны неустанно работать над повышением мастерства, быть требовательными к себе в поисках новых выразительных средств и самобытных путей развития советского рисованного фильма. Наши режиссеры и художники все реже используют трафаретные изображения зверей, как традиционных и едва ли не обязательных в недавнем прошлом персонажей мультипликации, и все чаще и чаще обращаются к образам людей. Это объясняется стремлением ввести в мультипликацию современные темы, полноценное разрешение которых без образа человека чрезвычайно затруднительно, а иногда даже немыслимо.

В работе над образами зверей накоплен многолетний, довольно плодотворный опыт, их движения достаточно хорошо изучены художниками-мультипликаторами. Вполне естественно, что изображение зверей в фильмах басенного и сказочного жанра достигает сейчас большого совершенства. К тому же художник-мультипликатор имеет

здесь большую маневренность вследствие условности таких персонажей.

Опыт создания образов людей в рисованных фильмах еще весьма незначителен. Задача же эта творчески наиболее трудна. Здесь художник должен быть чрезвычайно точен и выразителен в своей работе: малейшая фальшь, допущенная художником в поведении рисованного человека, бросается в глаза и иногда вырастает в большую ошибку, приводит к искажению правды жизни.

Человек в мультипликационном фильме должен быть не только хорошо нарисован, то есть не только иметь ярко выраженную изобразительную характеристику, но и хорошо действовать, двигаться — «жить» на экране, раскрывая своим поведением, своею игрой внутреннюю сущность образа.

Персонаж рисованного фильма является продуктом творчества режиссера и художника-мультипликатора. Главный актер в рисованном фильме — художник. Раскладывая на ряд последовательных рисунков по намеченному плану режиссера движение своих героев, он заставляет их двигаться, играть, жить на экране. Его руками, его уменьем и одаренностью рисунок наделяется характером. Помимо мастерства рисовальщика, требующего острого глаза и живого творческого воображения, художник-мультипликатор должен еще обладать особой способностью одухотворять графическое изображение человека. Для освоения художником движений человека на студии стали снимать игру актеров-профессионалов в гриме и костюме рисованного персонажа. Снятая сцена просматривается и изучается художником-мультипликатором и служит основой, канвой, по которой он в дальнейшем будет строить «игру» своего рисованного персонажа. Этот прием не новый, им широко пользовались художники-мультипликаторы и раньше. Изучая кадр за кадром снятых на кинопленку зверей и птиц, художники-мультипликаторы анализировали их движения и переносили в свои рисованные фильмы. Следует отметить, что когда материал изучался серьезно и творчески видоизменялся в рисунке в соответствии с особенностями мультипликации, изображение получалось богаче и ярче, чем в тех случаях, когда художник непосредственно наблюдал движения в жизни и создавал рисунки, которые были простыми копиями натуры и на экране выглядели значительно беднее, хуже оригинала. Дело в том, что в рисованном фильме персонажи животных наделяются человеческими характерами, и поэтому здесь нельзя ограничиться воспроизведением естественных движений животных, точным копированием снятого в жизни материала: очеловеченные образы требуют иного творческого решения.

Следовательно, использование снятого натурного материала может дать интересные, положительные результаты только при условии творческого подхода к этому материалу. К сожалению, некоторые режиссеры пошли по неправильному пути, что, на наш взгляд, угрожает привести к большой ошибке. Вместо вдумчивого освоения игры актера-профессионала, вместо творческого преломления снятого материала и правильного использования его с учетом всех специфических особенностей искусства рисованного фильма, мультипликаторы скрупулезно копируют натуру, очень часто без всяких изменений, механически переводят игру актера в игру рисованного персонажа.

Что же получается? Полезный прием, имеющий хотя и большое, но вспомогательное значение, как промежуточный этап в производственном процессе, становится самоцелью. Искусство, обладающее своей специфической формой, присваивает несвойственную ему форму. Искажается сама природа мультипликации. Художник утрачивает творческую свободу, лишается своей творческой индивидуальности и превращается в простого копировщика. Он уже не является актером своего рисованного персонажа. Персонаж перестает быть результатом творчества художника, его замыслов, способностей и таланта, а выступает лишь как неполноценный продукт игры «живого» актера — неполноценный потому, что даже самая тщательная копировка в рисунке не может воспроизвести всех нюансов актерской игры.

Спрашивается, а нужно ли, чтобы рисованные персонажи были в точности, «как живые», и чтобы их окружала «всамделишная» обстановка, как это рекомендуют некоторые товарищи? Конечно, нет!

Что получилось бы, если, предположим, преодолев всяческие производственные и технические трудности, удалось бы добиться таких результатов, при которых зри-

тель не сможет разобраться, играют ли на экране рисованные или живые актеры?

Искусство рисованного фильма перестало бы существовать. Это была бы плохая и никому не нужная имитация другого искусства, попытка с негодными средствами подменить собой художественную кинематографию.

Никому всерьез не приходит в голову решать, скажем, проблемы станковой живописи средствами графики. Каждый вид искусства располагает своими, только ему присущими выразительными средствами и приемами, задачами и возможностями. Много столетий существует кукольный театр, который у нас достиг значительных успехов. Но если бы он вдруг предъявил претензию заменить собою театр, в котором играют живые актеры, это было бы не только смешно, но и гибельно для искусства кукол. Только оставаясь самим собой, не теряя присущей ему формы, кукольный театр и может развиваться, посвоему отражая правду жизни на основе общего метода советского искусства — метода социалистического реализма.

Как же можно забывать своеобразие мультипликационного фильма? В нем все от начала до конца нарисовано руками художников. Его образы условны в той мере, в какой условен любой рисунок. Его персонажи — условное изображение людей — по сравнению с живыми актерами значительно ограничены в своих действиях, в выявлении многих человеческих эмоций и чувств.

Попытки прямого копирования средствами мультипликации человеческого образа неизбежно приводят к натурализму. Художник в этих случаях лишает свой рисунок убедительности, силы художественного обобщения. Но только творческое решение, широкое обобщение, выявление главного, характерного дает полноценный художественный образ. Это сущность любого искусства, в том числе и искусства рисованного фильма.

В «игре» рисованного персонажа главное заключается не в точном копировании человеческого движения, а в особой пластической выразительности этого движения. К отбору жеста художник-мультипликатор должен подходить чрезвычайно требовательно, стремясь к тому, чтобы жест не только объяснял смысл и развитие сюжета произведения, но и раскрывал образ — подлинную сущность, внутреннюю жизнь героя. Мы же видим, например, в фильме «Ночь перед Рождеством» (режиссеры В. и З. Брумберг) бледную фотографию Оксаны и Вакулы, а не переданные средствами искусства рисованного фильма полнокровные образы произведения Гоголя. Старик в фильме «Сказка о рыбаке и рыбке» (режиссер М. Цехановский) это не пушкинский образ, выраженный приемами мультипликации, а графическая копия игры актера Б. Чиркова.

Сказка с ее богатым вымыслом, с аллегориями дает мультипликатору особенно большие возможности широко обобщать жизненные явления, облекать их в яркую художественную форму. Он должен требовать от актера особых приемов игры в соответствии с тем, что героем нашего фильма является не реальный, а рисованный человек, действующий в рисованной обстановке. Отсюда в нашем фильме особая пластика движений, особая динамика развертывания событий, особые принципы использования общих и крупных планов, свое понимание игрового куска, допустимой длины диалогов, приемов монтажа и т. п.

В художественной кинематографии, например, крупному плану, то есть объемному свето-теневому фотографическому воспроизведению тонкой мимической игры актера, может быть отведен значительно больший метраж, чем в рисованном фильме с его плоским линейным рисунком. Не можем мы использовать и большие диалоги так, как их использует художественная кинематография — у нас они неизбежно будут звучать неубедительно и скучно. События в художественном кинематографе порой могут развертываться и замедленно, у нас же, по необходимости, значительно быстрее. Когда актерские сцены, снятые для фильма «Ночь перед Рождеством», перевели в рисунок точно по метражу и рисованный персонаж заменил собою реальных актеров, оказалось, что темп действия исключительно вял, сцены непомерно длинны, а потому скучны.

Иногда приходится слышать, что, изображая движения, нельзя добиться эмоциональной игры рисованного персонажа. Здесь уместно сослаться на искусство балета, где актер все свои эмоции выражает через пластику, мимику и танец. В «Ромео и Джульетте» Галина Уланова одной пла-

стикой, одной пантомимой прекрасно передает чувство первой любви. А как сильно передается искусством движения горе матери в сцене похорон Тибальда! Мы знаем также, каких замечательных успехов в этой области достигал старинный театр пантомимы. А ведь в распоряжении искусства рисованного фильма имеется еще и диалог. Копирование же художником-мультипликатором игры драматического актера приводит только к грубой подделке подлинной правды жизни. Так, когда рисованный клоун Жорж в фильме «Каштанка» (режиссер М. Цехановский) пытается плакать настоящими слезами, это оставляет крайне неприятное впечатление.

Рисованному фильму свойственно в первую очередь искусство физических действий, пластики и пантомимы. Он должен не имитировать действительность, а всячески гиперболизировать — преувеличивать ее, в соответствии со своими особенностями, стремясь к широкому обобщению и передаче типических характеров и обстоятельств. Фантазии художника здесь отводится благодарнейшая, почетная, действенная роль.

Как же надо использовать снятый материал с игрой живых актеров? В какой-то мере он может явиться основным зерном для рисованного персонажа, но все же должен служить лишь подсобным материалом, исходя из которого, художник-мультипликатор обязан создавать рисованный образ самостоятельно. Режиссеру и художнику не нужно итти на поводу у актера, а, наоборот, объяснив ему сущность и задачи рисованного фильма, добиваться таких особых приемов игры, которые помогали бы раскрытию существа рисованного персонажа, полноценно, полнокровно доносили бы с экрана все качества рисованного образа. Для этого необходимо четко и ясно ставить перед актером творческую задачу, причем этим должны совместно заниматься и режиссер и художник-мультипликатор. Нельзя считать нормальным такое положение, когда только режиссер работает с актером, а затем передает художнику-мультипликатору снятый и совершенно для него не знакомый материал. В результате художнику-мультипликатору, этому основному актеру рисованного фильма, который должен руководить персонажем, следить за его поведением, вкладывать в него свое творчество, остается только слепо копировать снятый материал.

Совместная работа режиссера, художника и актера, объединение их творческих усилий позволит художнику шире раскрыть образ рисованного персонажа, а актеру — понять его особую роль в рисованном фильме. Художник может приобрести опыт в разработке мультипликационного образа только тогда, когда непосредственно, совместно с режиссером участвует в руководстве игрой живого актера.

Используя снятый натурный материал, работники рисованного фильма не должны стремиться подражать художественным (натурным) фильмам. Реализм мультипликации заключается не в имитации действительности, а в выявлении главного, типического, характерного в жизни средствами рисунка, средствами выразительной игры рисованного персонажа.

ВАН ЧЖЭН-ЧЖИ

Начальник сценарного отдела Управления по делам кинематографии Министерства культуры Центрального Народного правительства Китая

КИТАЙСКАЯ КИНОДРАМАТУРГИЯ

Молодая кинематография нового Китая за какие-нибудь три-четыре года создала ряд кинофильмов, имеющих большое значение в деле воспитания народных масс страны. Эти успехи неразрывно связаны с достижениями кинодраматургии, добиться которых было бы немыслимо только силами пока еще малочисленных и недостаточно опытных сценаристов, без помощи писателей.

Сценарии наших лучших кинофильмов— «Стальной солдат», «Седая девушка», «Повесть о новых героях», «Повесть о героине Люй Лянь» и других — созданы по драматическим и литературным произведениям, завоевавшим любовь широких народных масс.

Авторами сценариев «Концентрационный лагерь в Шаньяо» и «Народный боец» являются известные писатели Фын Сюэ-фын и Лю Бай-юй.

Важнейшим условием развития отечественной кинематографии послужило то обстоятельство, что Китайская коммунистическая партия привлекала к решению этой задачи писателей, имеющих значительный творческий опыт и многолетнюю революционную закалку, формируя из них отряд профессиональных сценаристов, планомерно занимающихся кинодраматургическим творчеством.

На первых порах писатели, привыкшие к другим формам литературного творчества, были не слишком активны в деле создания сценариев и проявляли известную нерешительность и колебания. Их отпугивала сложность и длительность производственного процесса, необходимого для претворения сценария в кинокартину.

Очень скоро, однако, они убедились в том, какое огромное агитационно-воспитательное значение имеет кино и как настоятельно требует народ более полного отражения на экране великой и богатой событиями современной китайской действительности. Партия всячески поощряла писателей, разъясняя, что главные трудности создания киносценариев, как особой формы литературного творчества, заключаются отнюдь не в овладении кинематографической спецификой и что сценарист, как и любой писатель и драматург, должен выражать глубокие и ясные идеи произведения в живых и простых образах.

Чтобы помочь писателям ознакомиться с особенностями киноискусства, для подготовки фильма комплектовалась небольшая творческая группа. У писателя, входящего в такую группу, весь процесс создания сценария, начиная со сбора материала и изучения обстановки, протекал в тесном сотрудничестве с кинорежиссером.

Так, например, чтобы написать сценарий для фильма о справедливой войне корейского народа против американского империализма и об участии в ней китайских добровольцев, писатели Лю Бай-юй и Хуа Шань вместе с режиссером и сценаристом отправились на фронт.

Сценарист Шуй Хуа (один из авторов фильма «Седая девушка») вместе с четырьмя другими писателями непосредственно помогал хубейским крестьянам в проведении аграрной реформы, что облегчило создание сценария, правдиво отображающего борьбу китайского крестьянства за землю.

Для написания сценария по своей удач-

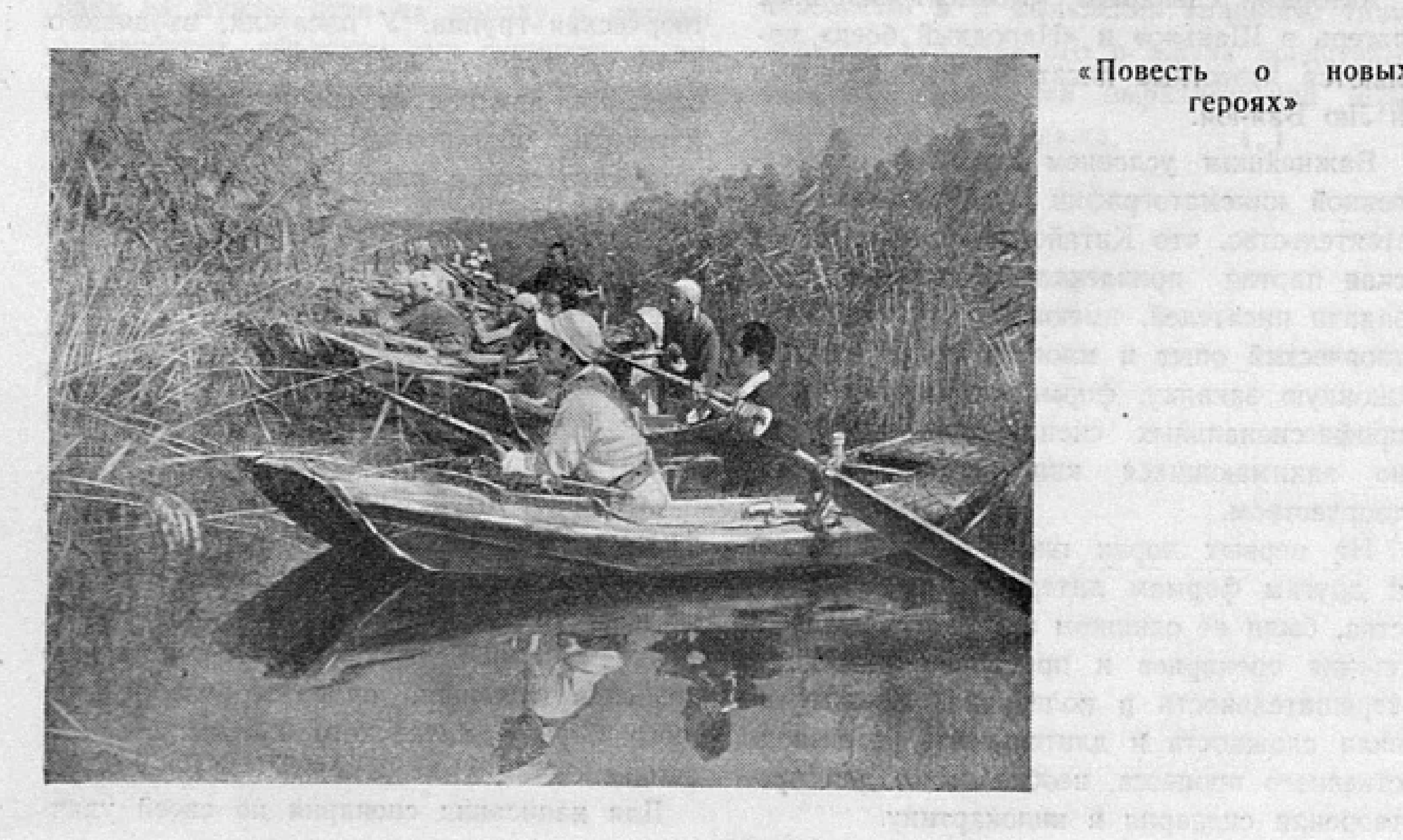


«Повесть о новых героях»

ной пьесе «Перед новыми делами» драматург был командирован на завод вместе с кинорежиссером, где они приняли активное участие в профсоюзной работе и помогали руководителям предприятия.

Местные партийные организации и политотделы армии рассматривают содействие писателям, создающим киносценарии, как одну из своих важнейших задач. Писатели-сценаристы всегда находят поддержку со стороны руководящих работников партии. Военный писатель Шэн Симын в процессе создания киносценария «Походы и войны», рассказывающего о том, как осуществлялись великие стратегические идеи председателя Мао Цзе-дуна, получил ценные конкретные указания от одного из командующих армиями, генерала Чэнь Бао. Эти указания дали возможность повысить идейно-художественный уровень сценария, более точно и ярко охарактеризовать образы.

Интерес писателей к кинодраматургии как полноценной форме литературного творчества особенно возрос после того, как в органе Всекитайского союза литераторов — журнале «Народная литература» и в военном журнале «Литература освободи-



«Повесть о новых героях»

«Повесть о новых героях»

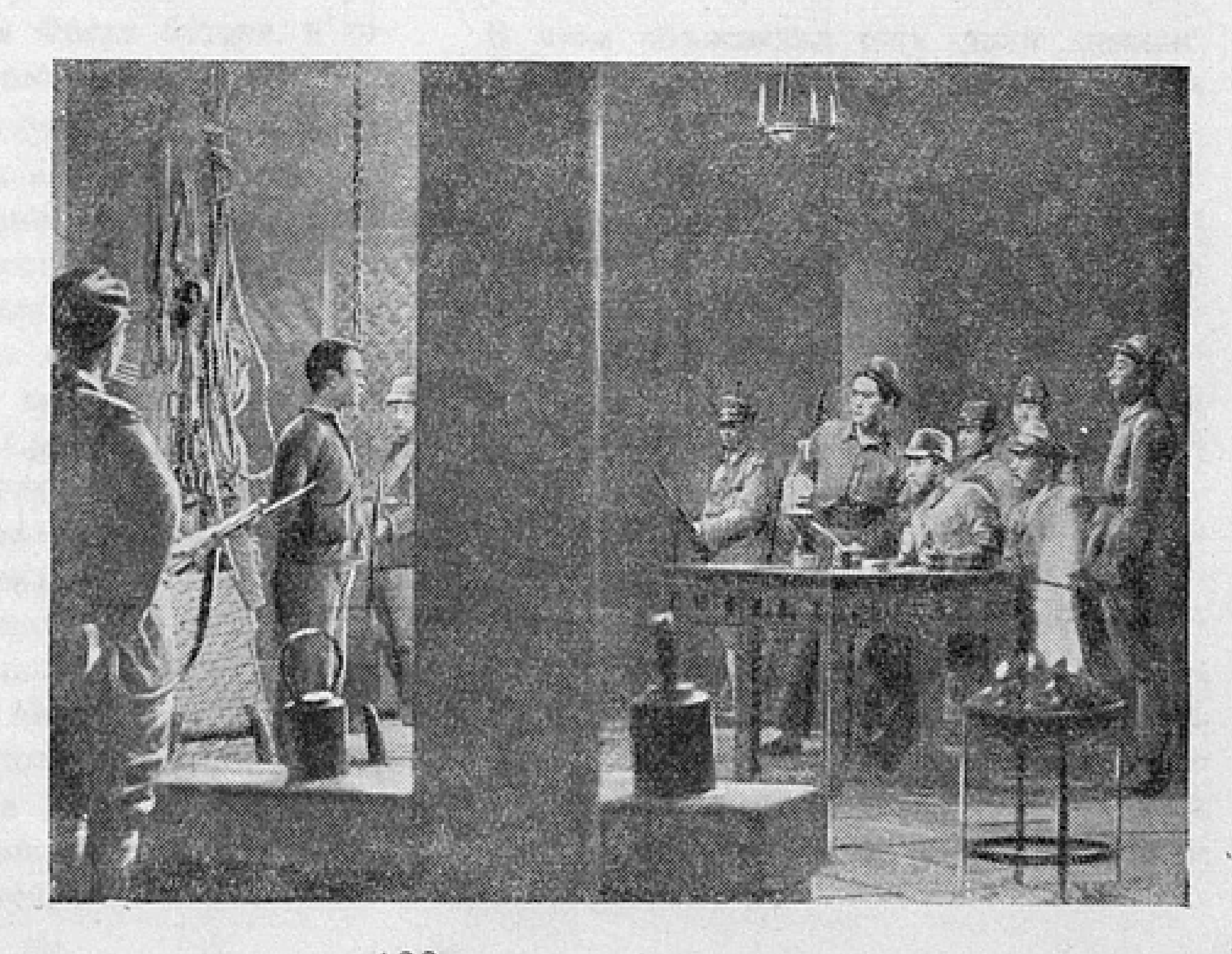


тельной армии»—были напечатаны сценарии «Когда созрел виноград» и «Походы и войны», обладающие высокими художественными достоинствами. Эти произведения имели большой успех у широких масс. Редакции получили много писем читателей, которые просили, чтобы литературные журналы помещали на своих страницах больше киносценариев.

Китайская кинодраматургия при всех ее достижениях не свободна от недостатков. Нам необходимо продолжать борьбу с пережитками буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, которые еще проявляются иногда в сценариях. Ряд произведений страдают схематизмом, абстрактностью, поверхностными обобщениями, обедненным изображением жизни. Герои некоторых сценариев аморфны и бесхарактерны. Все эти недостатки мешают правильно и полно отразить действительность.

В прошлом году Всекитайский союз литераторов со всей остротой поднял вопрос о повышении идейно-художественного уровня литературы, призывая писателей полнее и всесторонней изучать марксизм-ленинизм, глубже проникать в жизнь. Союз напоминал указания председателя Мао

«Повесть о новых героях»



Цзе-дуна о том, что художник должен постоянно и безраздельно быть с рабочими, крестьянскими и солдатскими массами, участвовать в их борьбе.

Китайские кинодраматурги, как и писатели других жанров, идут на заводы, в деревню, в армию не как сторонние наблюдатели, только собирающие материал. Они ведут там партийную, профсоюзную, административную работу. Активно участвуя вместе с широчайшими народными массами в революционном преобразовании действительности, они перестраивают свою идеологию и постигают подлинный смысл и великие цели борьбы, ведущейся народом сегодня, лучше понимают ее героев. Они уяснили, что если художник сам не является настоящим революционером, если сам он лишен идейных и волевых качеств, присущих герою, то он не в состоянии создать полноценный образ этого героя.

Наши кинодраматурги направляют сегодня свои главные усилия на изучение теории и активное участие в борьбе, одновременно преодолевая недостатки в своем творчестве.

В прошлом в нашей кинодраматургии преобладала хроникальность, детальное и последовательное описание событий. Авторы зачастую не могли еще ярко показать характер героя, построить и развить действие, развернуть конфликт так, чтобы полнее раскрывалась основная идея произведения. Это, конечно, было связано с тем, что авторы недостаточно глубоко изучили жизнь.

Для повышения идейно-художественного уровня нашей кинематографии мы должны неустанно овладевать методом социалистического реализма, учиться у передового киноискусства великого Советского Союза умению воплощать высокие и благородные идеи в живых художественных образах.

Мы уверены, что на пути, указанном Мао Цзе-дуном, наши киносценаристы, активно участвуя в борьбе китайского народа, овладевая теорией и учась у кинематографистов Советского Союза, будут непрерывно совершенствовать свое мастерство и создадут прекрасные художественные произведения.

А. ЧИРКОВ

ПО ЭКРАНАМ НОРВЕГИИ

Норвежские экраны с давних пор заполнялись фильмами иностранного происхождения, главным образом американскими, английскими, французскими, шведскими и датскими. После второй мировой войны одновременно с пресловутой «помощью» по плану Маршалла началась усиленная американская киноэкспансия: продукция Голливуда стала вытеснять с норвежского экрана все другие кинофильмы.

Хотя национальная кинематография Норвегии существует давно, но развита она слабо и не в состоянии конкурировать с продукцией Голливуда. Кроме того, правительство ничего не предпринимает, чтобы приостановить поток заокеанских киноагиток, призывающих к разбою, и пошлых «увеселительных» фильмов, показывающих в однообразных и скучных вариантах престарелого чечеточника Фреда Астора, и тому подобных «боевиков».

В Норвегии существует небольшая киностудия с одним звуковым павильоном. Ее производственная возможность — 3—4 полнометражных художественных фильма в год. За счет увеличения натурных съемок норвежцам удавалось снимать и больше. Студия принадлежит коммунальному управлению города Осло. Средств на постановку фильмов студия получает очень мало. В 1950—1951 году правительство отпустило на «развитие» национальной кинематографии только 1750 тысяч крон, в то время как на содержание священников было отпущено 6 413 900 крон. Между тем, ежегодно планируется в доход государства от проката иностранных фильмов 28 миллионов крон. В ущерб национальной кинематографии эта цифра перевыполняется.

На студии имеется только один штатный кинорежиссер Тонкред Ибсен — племянник знаменитого драматурга Генриха Ибсена, но и он долгое время находился без работы. Других кинорежиссеров-профессионалов в Норвегии нет. На отдельные постановки приглашают режиссеров из театров или из датской киностудии. Актерскими силами норвежские предприниматели обеспечены, можно сказать, вполне достаточно; в Осло имеется четыре драматических театра, многие артисты которых удачно выступали в кино.

На каждый полнометражный художественный фильм ассигнуется мизерная сумма — не больше 500 тысяч крон. По словам руководителей студии, это объясняется тем, что прокатная сеть Норвегии очень мала и дорогостоющие фильмы не окупают себя.

В этом объяснении есть доля правды. В стране с населением в 3 250 000 человек существуют всего 411 кинотеатров. Значительная часть норвежцев живет на многочисленных островах, где совершенно нет кинотеатров и клубов. Но плохая окупаемость фильмов объясняется главным образом спекулятивной практикой проката, которая развратила зрителей и отбила у них охоту смотреть фильмы. В неудержимом потоке американской киномакулатуры редкая картина задерживается на экране дольше трех дней; при этом, естественно, проваливаются и отдельные хорошие произведения киноискусства. Иностранные фильмы выпускаются на экран только с субтитрами. Даже богатые американские фирмы не дублируют свои картины на норвежский язык из опасения, что они не выручат произведенных затрат.

Система кинопроката в Норвегии несколько отличается от проката в остальных скандинавских странах. В Осло существует 25 кинопрокатных фирм: две, самые крупные по оборотам, принадлежат городскому коммунальному управлению, четыре—профсоюзным организациям, восемь — американским прокатным бюро и остальные являются собственностью норвежских частных владельцев. Американские бюро являются монополистами по распространению своих фильмов в стране, они продают их норвежским прокатчикам и одновременно занимаются прокатом сами. Такой привилегией в Норвегии пользуются только американские фирмы.

По данным союза коммунальных кинотеатров, из 411 имеющихся в Норвегии коммерческих кинозалов, с наличием 120 000 сидячих мест и около 10 000 стоячих, 170 кинотеатров находятся в крупных городах, принадлежат городским коммунальным управлениям и работают каждый день, давая по два-три сеанса; 142 кинотеатра принадлежат разным общественным организациям и работают неполную неделю; остальные кинотеатры, находящиеся в маленьких городах, принадлежат частным владельцам и работают только по субботам и воскресеньям.

В столице Норвегии работают 20 кинотеатров, все они принадлежат городской коммуне; восемь из них — первоэкранных, один — кинохроники, один — научно-популярных фильмов, десять — повторных фильмов.

Согласно постановлению городского муниципалитета, продолжительность киносеансов не должна превышать одного часа сорока минут. Это обязывает директоров кинотеатров принимать на прокат фильмы не длиннее трех тысяч метров. Двухсерийные фильмы совершенно не принимаются к демонстрации на коммерческие экраны. Этого правила придерживаются директора кинотеатров во всех городах Норвегии.

Во втором по величине городе Норвегии—Бергене имеется только пять кинотеатров, в Тронхейме — четыре, а в остальных городах по 1—2 театра.

Условия проката иностранных фильмов в Норвегии довольно кабальные. 40% валовой выручки от проката фильма уплачивается государству как налог на роскошь, 30% оставшейся суммы выдается прокатной конторе, остальная часть средств идет в пользу кинотеатра.

Несмотря на такие жесткие условия, все же наплыв фильмов в Норвегию довольно значителен. Каждый год ввозится около 500 полнометражных художественных фильмов со всех стран света. Но попадают на экран далеко не все. Например, в 1951 году в кинотеатрах Осло было показано всего 286 художественных фильмов, из них 187 американских, 49 английских, 18 французских, 12 шведских, 10 датских и только 5 норвежских.

Огромным вниманием у норвежского зрителя пользуются фильмы советских киномастеров. Особенно большой успех имели картины: «Каменный цветок», «Сказание о земле Сибирской», «Смелые люди», «Золушка», а также мультипликационные фильмы «Конек-Горбунок», «Серая шейка» и многие другие.

Восторженно встречает юный кинозритель Норвегии советские детские фильмы. Педагоги признают их лучшими кинокартинами, помогающими школам правильно формировать характер и трудовые навыки подрастающего поколения.

Некоторые из этих фильмов уже более пяти лет с неослабевающим успехом демонстрируются на норвежских экранах. Такой популярностью у зрителей не пользуется ни одна иностранная кинокартина.

При этом следует заметить, что кинотеатры совсем не рекламируют детские фильмы, кинокритики не пишут о них рецензий. Между тем, дети сами внимательно следят за своими любимыми фильмами, и кинотеатры, где по субботам и воскресеньям демонстрируются советские детские фильмы, неизменно бывают переполненными.

Большой популярностью пользуются также советские короткометражные картины. В программе театра документальных фильмов они занимают одно из первых мест.

Норвежская киностудия сдает свое помещение для съемки фильмов творческим группам, финансируемым частными предпринимателями.

Фильмы, поставленные в послевоенные годы, свидетельствуют о том, что хотя Норвегия испытывает недостаток в квалифицированных кинорежиссерах, но все же здесь имеются силы, способные возродить национальную кинематографию. Однако их творческий рост тормозится капиталистической системой кинопроизводства, не создающей

для этого благоприятных условий для их творческого роста. Частного предпринимателя, пускающего свои деньги в оборот и стремящегося побольше заработать на данном фильме, совершенно не интересует творческий рост кинорежиссера. Чтобы быть уверенным в успехе, капиталист прежде всего старается пригласить уже проверенного режиссера, а в качестве образца будущего фильма берет какой-либо американский «боевик», который сделал сборы в Европе.

И все же, несмотря на неблагоприятные условия, иногда появляются новые кинопроизведения, заслуживающие внимания. Такие фильмы, как «Борьба за тяжелую воду» (созданный в содружестве с французскими кинематографистами), «Кузнец Ион», (совместное норвежско-шведское производство), «Кондитерская Крандеса» (поставленный датским режиссером на средства норвежского кинокомитета), показали, что в Норвегии есть много талантливых артистов театра, удачно выступающих в кино. Эти фильмы прошли по стране с известным успехом. Правда, здесь надо иметь в виду некоторую невзыскательность, которую проявляет норвежский зритель к отечественным картинам, объясняемую тем, что ему надоедает смотреть субтитрованные фильмы иностранного производства, и он с особенно большим удовольствием воспринимает изредка появляющиеся картины на родном языке и на близкие ему темы.

Отмечая в норвежских фильмах хорошую игру актеров, нельзя признать уровень мастерства постановщиков достаточно высоким.

В 1951 году норвежские кинематографисты выпустили шесть полнометражных художественных фильмов, различных по жанрам, но очень схожих по своим недостаткам. Самая большая неудача постигла старейшего норвежского режиссера Тонкреда Ибсена, поставившего фильм «Время и люди».

Коммерческий провал некоторых новых фильмов расхолаживает норвежских любителей вкладывать свои деньги в кинопроизводство. Их место занимают американские дельцы, которые через разных подставных лиц стали финансировать постановки фильмов на норвежские темы с американской идеологией.

Американские поджигатели войны, сколачивая силы против Советского Союза, втянули в свой агрессивный блок и Норвегию. Началась милитаризация страны. Бешеная гонка вооружения вызвала резкое снижение жизненного уровня простых людей. Государственный налог возрос до тридцати пяти процентов. Все чаще жалуются все слои населения города и деревни на тяжелые условия жизни, все громче раздаются проклятия по адресу тех, кто взвалил на население непосильное бремя, вызванное подготовкой к войне, все больше появляется надписей на домах: «Американцы, убирайтесь домой!»

Для борьбы с демократией и миролюбивыми настроениями норвежского народа была пущена в ход продукция Голливуда, принятая на вооружение американским военным министерством. С экранов Норвегии не сходят фильмы, в романтическом свете рисующие войну с ее ужасами как легкую прогулку, полную приятных приключений. Сюжеты подобных фильмов стандартны: храброго американского сержанта, который легко переносит все трудности войны, ждет слава и высокие почести — после боевых походов его отправляют на отдых в какой-нибудь шикарный горный санаторий, где его окружают прекрасные девушки, и после ряда любовных похождений он снова возвращается на фронт.

Вся эта серия «солдатских фильмов» (как их назвали норвежские кинокритики) не имела успеха у норвежского зрителя.

После вероломного нападения американских агрессоров на свободолюбивый корейский народ, на экранах Норвегии стали появляться фильмы, разжигающие ненависть к народам Советского Союза и стран Азии. Яркими образцами подобных «боевиков» явились фильмы «Гун-ху» и «Подводные солдаты». Не только коммунистическая пресса, но и ряд буржуазных газет резко осудили американские фирмы и директора кинотеатров Осло за выпуск на экраны таких человеконенавистнических кинокартин, прославляющих войну, развивающих у молодежи низменные чувства жестокости и расовой ненависти. Под нажимом прогрессивной норвежской общественности фильм «Гун-ху» был снят с коммерческого экрана, хотя продолжал демонстрироваться в военных клубах для молодых солдат и бойцов народного ополчения.

Почувствовав, что рядовой норвежский кинозритель не хочет смотреть фильмы, разжигающие ненависть между народами, аме-

риканские офицеры, сидящие в штабах северного фланга Атлантического блока (расквартированных в Осло), решили продвинуть свои агитационные фильмы в самые отдаленные уголки Норвегии, где нет кинотеатров и клубов. Для этой цели при американском посольстве было открыто специальное бюро, распространяющее узкопленочные фильмы, как самые удобные для демонстрации в любых условиях. Профсоюзные организации, клубы, школы и различные религиозные общества получили специальное извещение о том, что «бюро задалось целью снабжать все норвежские организации кинофильмами на 16-миллиметровой пленке бесплатно. При желании можно получить бесплатно и проекционный аппарат». К извещению прилагался список 345 названий фильмов на разные темы и разного метража, в том числе около сотни антисоветских картин.

В английском посольстве также имеется специальный фонд пропагандистских фильмов на узкой пленке, которые рассылаются общественным организациям Норвегии. Кроме того, 275 фильмов на узкой пленке передано английским посольством норвежскому государственному кинобюро для бесплатного показа в профсоюзных организациях и в школах. Среди этих фильмов имеются хроникальные с антисоветскими выступлениями Черчилля и других поджигателей войны.

Наряду с продвижением голливудских фильмов в самые отдаленные уголки Норвегии американцы организовали свое кинопроизводство непосредственно в Осло. Поставленный в Норвегии датским кинорежиссером на тему, продиктованную американским командованием Атлантического блока, фильм «Вынужденная посадка» рассказывает о том, как во время бомбежки гитлеровских укреплений американский самолет, подбитый вражеской артиллерией, был вынужден сделать посадку на норвежской территории. Далее изображалось, будто американские летчики вместе с норвежскими партизанами сражались с фашистскими оккупантами за освобождение Норвегии.

Буржуазные газеты, желая угодить американским хозяевам этого фильма, захлебываясь от восторга, расхваливали его как лучшее произведение национальной кинематографии. И только прогрессивная печать дала ему правильную оценку, как фальшивому и антиисторическому. Газеты указывали, что за всю войну ни один американский самолет не приземлился на норвежской территории в тылу у немцев и ни одного американца не было в рядах норвежских партизан. При этом подчеркивалось, что помогали норвежским партизанам только советские солдаты, о которых и нужно было ставить фильм.

Несмотря на противодействие прогрессивной норвежской общественности, американские военные власти продолжают усиленную кампанию по дальнейшей идеологической обработке норвежских граждан. Надо признать, что кое в чем они добились «успехов»... По свидетельству органов полицейского надзора, в результате разлагающего влияния американских гангстерских и детективных фильмов, за послевоенные годы значительно увеличилась преступность среди молодежи Норвегии.

Норвежские власти не имеют ни сил, ни, строго говоря, желания бороться с этим бедствием, и американские фильмы попрежнему, без всякого контроля, заполняют экраны страны, выполняя свое черное дело, насаждая растленную американскую «культуру» среди миролюбивого норвежского народа.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2, тел. Д 3-15-87 доб. 33.

А 07440. Сдано в производство 25/X—52 г. Подписано к печати 26/XI—52 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Зак. 2182. Тираж 8450 экз. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. л. 11,57

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.